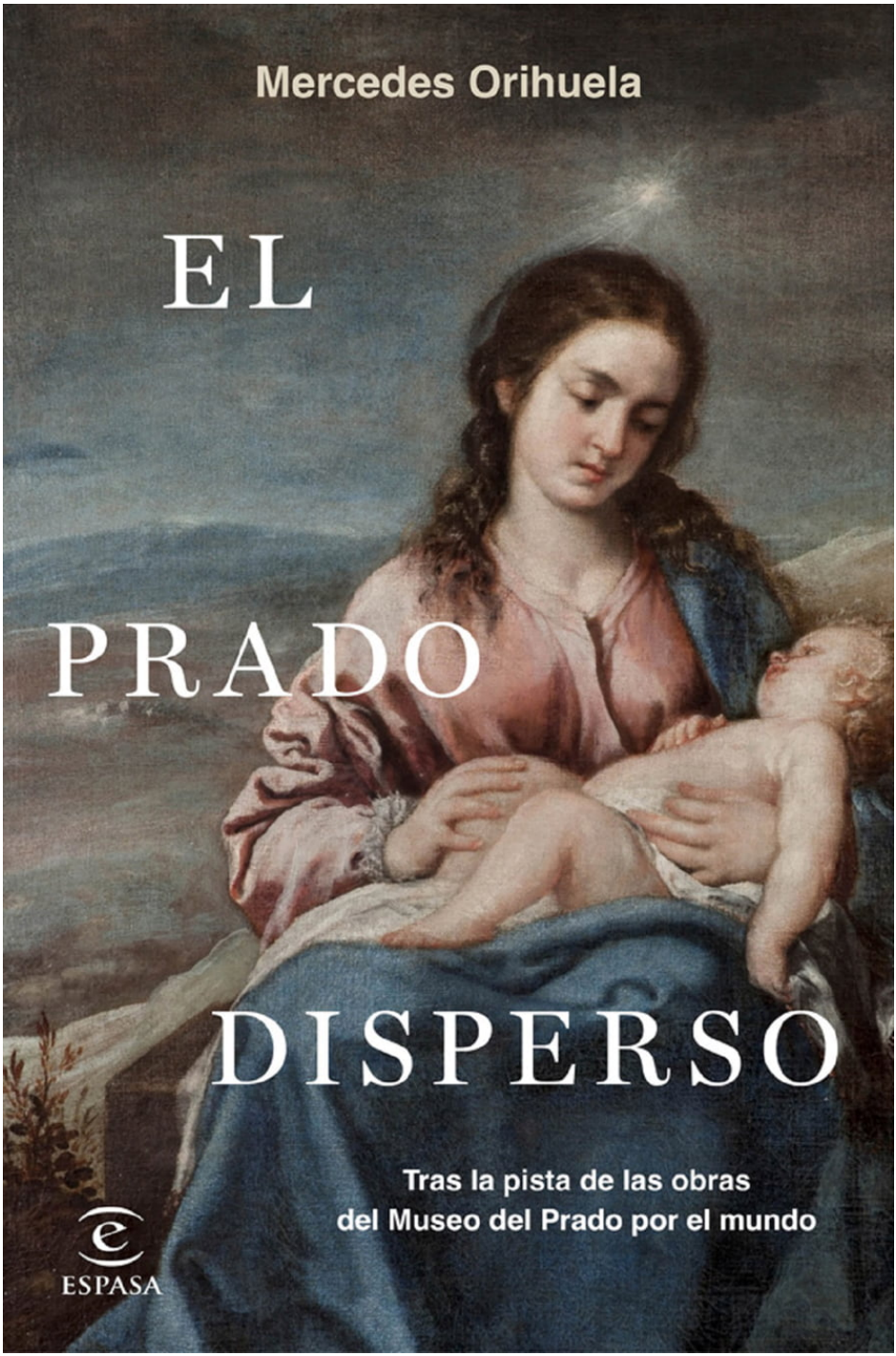

Mercedes Orihuela
EL
PRADO
DISPERSO
Tras la pista de las obras
del Museo del Prado por el mundo
ESPASA

EL PRADO DISPERSO

El Museo del Prado no solo atesora las obras que se muestran en sus salas. Más allá de sus puertas, 3.500 obras se encuentran repartidas por toda la geografía española y fuera del país, en algunas de nuestras representaciones diplomáticas en el mundo.

Mercedes Orihuela, que durante décadas ha sido Conservadora del Museo del Prado, nos descubre algunas de estas obras, de autores de la talla de Rubens, El Greco, Carducho o Rizi, y la belleza de muchos de los lugares que las alojan, como el Monasterio del Paular, el del Escorial o la Embajada de España ante la Santa Sede.

Un viaje lleno de descubrimientos por el 'Prado disperso', obras viajeras cuya procedencia y destino merecían salir a la luz.

©2023, Orihuela Maeso, Mercedes
©2023, ESPASA
ISBN: 9788467070460
Generado con: QualityEbook v0.87

Mercedes Orihuela Maeso

EL PRADO DISPERSO

Tras la pista de las obras del Museo del Prado por el mundo

ESPASA

A mi Laly, allí donde se encuentre.

INTRODUCCIÓN

SE DENOMINA PRADO Disperso o Extendido a todas aquellas obras que se encuentran en museos o en diferentes instituciones que, inventariadas y asignadas al Museo del Prado, han sido prestadas o depositadas a largo plazo, pero de las que el museo nunca ha perdido su titularidad. Para poder comprender de qué se trata, hay que hacer una pequeña incursión por la historia y formación del museo desde su creación, en origen Colección Real, de cuya inauguración, en 1819, se han cumplido recientemente doscientos años. Durante el reinado de Fernando VII se decidió crear un museo en el que se pudieran exponer obras pertenecientes a las colecciones reales españolas, que habían sido adquiridas o encargadas por los diferentes monarcas, desde los primeros Austrias hasta los Borbones. La finalidad era que los madrileños y visitantes de la ciudad pudieran contemplar algunas de las obras que se encontraban alojadas en los palacios y sitios reales. En realidad, la verdadera impulsora del proyecto fue la reina María Isabel de Braganza y Borbón, segunda esposa de Fernando VII, a quien en el museo se conoce como «la reina fundadora»

En primer lugar, se buscó el sitio adecuado para la exposición de la colección y, después de revisar algunas construcciones ya existentes en la ciudad, se decidió instalarla en un edificio que el arquitecto Juan de Villanueva había realizado en el llamado Prado de San Jerónimo en 1785, por encargo de Carlos III, para ser el Real Gabinete de Ciencias Naturales. Este edificio habría de formar parte de un conjunto monumental con el Real Jardín Botánico y el Real Observatorio de Madrid, situado en la colina de San Blas del Parque del Buen Retiro. Pero el edificio de Villanueva quedó muy deteriorado durante la invasión napoleónica, incluso se habían retirado las cubiertas para

fabricar armamento, así que no quedó más remedio que proceder a su restauración. Mientras tenían lugar las obras de remodelación, pintores y escultores de Cámara fueron eligiendo las obras que habrían de conformar la colección del futuro museo, procedentes de diferentes sitios reales, y que serían transportadas a su nueva sede en diferentes y numerosos envíos entre 1819 y 1870. El inventario de obras procedentes de las colecciones reales incluye más de 3000 pinturas, pero también esculturas, dibujos, artes decorativas, marcos y un sinfín de objetos que ocupan un gran espacio de almacenaje.

Con el transcurso del tiempo, se fueron editando catálogos, especialmente de las pinturas, se crearon normas para los visitantes y el museo siguió ampliando sus salas de exhibición. En 1835, el ministro de Hacienda, Juan Álvarez Mendizábal, perteneciente al Partido Progresista, decretó la supresión de las órdenes religiosas y la desamortización de sus bienes muebles e inmuebles. En Madrid, se crearon comisiones controladas por la Real Academia de San Fernando que se ocuparon de recoger las obras de arte en iglesias y conventos de las provincias del entorno de la capital, enviándolos al antiguo convento de la Trinidad Calzada, situado en la calle de Atocha, con la intención de crear un museo público denominado Museo Nacional de Pintura y Escultura.

Este museo, que conocemos como Museo de la Trinidad, por su ubicación en el ya citado convento, se inauguró el 24 de julio de 1838, día de la onomástica de la reina regente María Cristina que, además, no acudió a la inauguración. Estuvo abierto solo nueve días, ya que la exposición inaugural era bastante precaria y las obras se presentaron en malas condiciones, tal como habían llegado y sin restaurar. El propio José de Madrazo, director del entonces Museo Real, comentó que no había habido ni tiempo ni dinero para exponer las obras de manera adecuada. Así pues, se cerró y no volvió a abrirse al público hasta 1842, bajo la regencia del general Espartero. Aunque no se conoce con exactitud el número de obras que conformaban el museo, el inventario manuscrito de 1854 tiene cerca de 1800 asientos de pinturas y alguna escultura.

En 1849, Juan Bravo Murillo, presidente del Consejo de ministros, decide la ubicación del Ministerio de Fomento dentro del convento de la Trinidad. Los días de visita del museo, que anteriormente eran dos por semana, quedaron reducidos al horario en que las instalaciones del ministerio estuvieran libres, ya que muchas obras se colgaron en oficinas y despachos, cuando no habían sido relegadas a almacenes.

Desde 1856, en el mismo edificio también tenían lugar las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, creadas tres años antes y que se estuvieron celebrando hasta 1968. Estas exposiciones eran en realidad un concurso, con frecuencia bienal, al que concurrían los artistas españoles y donde se concedían medallas de primera, segunda y tercera clase, además de menciones honoríficas. Las secciones a concursar eran pintura, escultura, arquitectura y, en ocasiones, artes decorativas. El Estado y algunas instituciones de orden local se comprometían a adquirir las obras premiadas. Las que pasaron a formar parte de la colección del Estado se quedaron en el Museo Nacional, que las inventarió como obras propias, el llamado inventario de Nuevas Adquisiciones, que aún se encuentra vigente en el Prado.

En septiembre de 1868 triunfó en Cádiz una sublevación militar que contaba con elementos civiles. Denominada «La Gloriosa», concluyó con el destronamiento y exilio de Isabel II, iniciándose el período del llamado Sexenio Democrático. Esto supuso la nacionalización del Museo Real de Pintura y Escultura, apartando sus colecciones de la propiedad de la Corona, además de la extinción del Museo Nacional de la Trinidad y su fusión con el anteriormente denominado Museo Real, que pasó a heredar el nombre de Museo Nacional de Pintura y Escultura. Además de la nacionalización de los fondos, con la fusión de las dos instituciones en una, los gastos de mantenimiento y de personal se redujeron, y todas las obras adscritas a las dos instituciones quedaron ubicadas en el edificio que Juan de Villanueva había construido en el Prado de San Jerónimo, cuyos espacios no contaban con los añadidos que habrán de hacerse bastantes años después.

Las colecciones con las que contaba el nuevo museo duplicaron en número a las ya existentes y, además, contaban con obras de gran formato, si tenemos en cuenta los lienzos de altar o las pinturas de historia de España, tan del gusto del momento, todas de un tamaño grande o extraordinario.

En 1870 se trasladan al museo los cartones de tapices realizados por los pintores del siglo XVIII para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, del mismo tamaño que habrán de tener los tejidos, es decir, enormes. Unos procedían del Palacio Real, en cuyos sótanos estaban enrollados, y otros del denominado Casino del Príncipe. El inventario de tapices registra centenares de ellos.

En 1876 se crea la Junta de Iconografía Nacional, con el objetivo de reunir e inventariar retratos de personajes ilustres españoles. La idea original se debe al entonces ministro de Fomento, Francisco Queipo de

Llano, conde de Toreno. Un año más tarde, el propio conde de Toreno pide al entonces director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, el pintor Francisco Sans Cabot, que albergue la citada galería de retratos hasta que encuentren su ubicación definitiva. El Museo Iconográfico nunca tuvo otra sede que el Prado y allí estuvieron los retratos, alguna vez expuestos y la mayor parte del tiempo, almacenados, hasta que prácticamente todos fueron depositados en 1913, en la Real Academia de la Historia y otros fueron al Instituto de España, en cuyas sedes todavía permanecen.

El Museo Nacional de Arte Moderno fue creado en 1894 para albergar arte español de los siglos XIX y XX. No se inauguró hasta 1898, con la presencia de la reina regente, pero no se abrió al público hasta un año después. Su sede era el Palacio de Bibliotecas y Museos, ocupaba el ángulo suroeste del edificio que alojaba también la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico Nacional, donde todavía hoy se ubican.

Aunque posteriormente se adquirieron obras y recibieron legados y

donaciones, el origen de su colección procedía del Museo Nacional de Pintura y Escultura, del que se seleccionaron obras realizadas en el siglo XIX, procedentes de la antigua Colección Real, del Museo de la Trinidad o de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes indistintamente. El Museo de Arte Moderno finaliza su recorrido cuando se crea la Sección de Arte del siglo XIX del Museo del Prado en 1971, que se instala en el Casón del Buen Retiro. Durante su existencia, el Museo de Arte Moderno hizo crecer su colección a través de compras, donaciones, legados y, fundamentalmente, con las obras premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes adquiridas por el Estado. Pero lo más interesante es que volvieron a su «casa madre» todas aquellas piezas que habían conformado sus fondos originales. Las obras más contemporáneas se quedaron en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en la ciudad universitaria madrileña, hoy sede del Museo del Traje.

Este número ingente de piezas, a las que debemos añadir algunas adquisiciones, donaciones y legados, van a parar al edificio de Villanueva, que como ya se ha dicho, no contaba con los añadidos arquitectónicos que se han hecho con posterioridad, si bien, las obras del siglo XIX se albergarán en el Casón del Buen Retiro, adscrito desde entonces al propio museo y que anteriormente también fue sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes.

La falta de espacio en salas y almacenes obliga a pensar cómo aligerar la ocupación del edificio desde su fusión con el Museo de la Trinidad, cuyos fondos se van recibiendo en diferentes envíos a lo largo de los años. Si bien, antes de esa fecha, ya se habían enviado esculturas al Ayuntamiento de Madrid, para ornamentar calles, plazas e instituciones, se empieza a pensar en mandar como depósito temporal esculturas y pinturas a las instituciones oficiales que así lo soliciten, especialmente obras de gran tamaño, para aligerar salas y almacenes del edificio. El criterio de selección en aquel momento no es otro que el tamaño de las piezas.

Desde el primer momento, las instituciones solicitan obras en depósito, hasta el punto de que algunos museos, como el Arqueológico Nacional, inician su recorrido con fondos fundacionales que proceden del Museo Nacional. Pero no solamente salen obras para instituciones museísticas, sino que los envíos también ponen de manifiesto la vinculación y la conexión del museo con la vida política, institucional y cultural de cada momento del país.

Se comienza enviando obras a los conventos que habían sido

desamortizados, algunas de las cuales procedían de otras instituciones religiosas, otras habían desaparecido definitivamente, como compensación a las obras estatalizadas en cumplimiento del decreto de Mendizábal, pero en calidad de depósito, no otorgándoles su propiedad. Ejemplo de ello será la iglesia de San Francisco el Grande, en la que se deposita la serie de la *Vida de San Francisco*, pintada para el templo por los artistas más conocidos del siglo XVIII español, junto con pinturas procedentes de iglesias de Alcalá de Henares y un lienzo de altar, de mano de Sebastián Herrera Barnuevo, *Triunfo de San Agustín*, procedente del convento de agustinos recoletos que ocupó los terrenos sobre los que se levantó el Palacio de Bibliotecas y Museos, que dio nombre al actual Paseo de Recoletos.

Desde finales del siglo XIX y hasta el primer tercio del siglo XX, son frecuentes las salidas de obras de arte con destino a ministerios, direcciones generales, diputaciones provinciales, comisiones provinciales de monumentos, ayuntamientos, tribunal supremo, audiencias provinciales, universidades e institutos generales y técnicos de algunas capitales españolas, y germen en algunos casos de lo que serán los futuros museos provinciales. Durante este tiempo, también se alhajan las embajadas de España más importantes en Europa, en concreto la de París, en 1882, y la de Londres en 1900, práctica que se sigue manteniendo hasta la actualidad, con el fin de enriquecer especialmente los espacios públicos de las residencias oficiales de los embajadores, que son sin duda la imagen de la cultura del país al que representan.

En los años anteriores a la Segunda República española se siguen realizando depósitos de manera habitual pero, es en este momento, a requerimiento de la Dirección General de Bellas Artes, cuando se efectúan numerosos envíos de obras en depósito, para ampliar y potenciar las colecciones de los museos provinciales y municipales, algunos ya existentes y otros de nueva creación. Si bien se tiene en cuenta su tamaño o relevancia, se suelen elegir piezas almacenadas que en ese preciso momento no se consideran dignas de ser expuestas en las salas del museo. Esto supuso la salida de obras de autores, algunos menores, pertenecientes a las escuelas italiana y flamenca del siglo XVII.

Tras el fin de la Guerra Civil española, salen del museo obras destinadas a capitanías generales, gobiernos militares y civiles, así como ministerios, es decir, las instituciones más relevantes en la vida política española del momento, destacando también el envío a representaciones

diplomáticas en el exterior, tanto en Europa como en algunas capitales americanas

A finales de los años sesenta del siglo XX y en los primeros años setenta, aunque el número de envío de obras en depósito desciende notablemente, se opta por ceder obras a los museos provinciales de Bellas Artes, especialmente a aquellos situados en ciudades que cuentan con universidad. Desde el propio Prado se seleccionan pinturas de diferentes escuelas y cronología, en una especie de resumen de la historia de la pintura, con el fin de que los visitantes de estos museos puedan hacerse una idea de las diferencias estilísticas e iconográficas de las distintas escuelas pictóricas y escultóricas. En aquellos años no era tan frecuente poder viajar a Madrid y, en concreto, visitar el Prado para ver las obras maestras expuestas, así que la idea era crear el interés de poder hacerlo en un momento determinado.

Si bien hasta épocas relativamente recientes no se ha contado con una legislación relativa a las obras en depósito, desde su inicio esta figura administrativa ha contado con sus órdenes de depósito, Reales Órdenes en el caso de que el gobierno estuviera presidido por un monarca o regente, y Ministeriales en el caso de que los reyes no gobernasen el país, en cuyos recibos de entrega se anotaban los requisitos para la buena conservación de las piezas, así como la prohibición de que fueran restauradas o prestadas sin el permiso del Museo del Prado.

Sin embargo, las revisiones que realizaron los responsables del Prado para comprobar la existencia y el estado de conservación de las obras en depósito no eran muy frecuentes, podríamos decir que en su mayor parte fueron inexistentes, por lo que algunas instituciones depositarias se crearon un incorrecto sentido de propiedad, dándose el caso de que no quisieran permitir o pusieran dificultades a la visita de miembros del propio Patronato. No será hasta el mes de diciembre de 1981 cuando se establezca una normativa específica, por parte del Estado, sobre los depósitos temporales de los museos.

Ciertamente, el Museo del Prado sigue realizando depósitos atendiendo a criterios de idoneidad temática o estilística que guarden relación con el cariz y contenido de la institución depositaria. Se exige que se atienda a la buena conservación de las obras prestadas y que estas se sitúen en las zonas que puedan ser contempladas por el público, evitándose la colocación en despachos o en zonas no visitables. Al tratarse en su mayor parte de edificios de interés histórico, se acuerda con los responsables que se organicen visitas públicas, si es que estas no

existiesen todavía. Todas las obras deberán tener sus propias cartelas informativas, en las que se especifique el autor, título, número del catálogo del Prado y su condición de depósito temporal.

En lo relativo a nuevos depósitos en museos, estos se realizan de manera consensuada atendiendo a los planes museológicos y museográficos del propio museo. Generalmente, se envían obras que cumplan una doble condición: que encajen en el diseño expositivo establecido por los responsables de la institución y que las piezas seleccionadas se encuentren almacenadas, poco susceptibles de ser expuestas en las salas del Prado.

Si bien en contadas ocasiones algunos de los patronos mostraron su deseo de visitar algunas instituciones depositarias, en el Museo del Prado no se planteó una revisión sistemática de los depósitos hasta mediados de los años sesenta, cuando el Patronato nombra para tal fin a Alfonso Pérez Sánchez, que será primero subdirector y posteriormente director del Prado. Se consulta la documentación, se fichan las obras depositadas, se viaja a algunas instituciones, con interés especial por las obras de calidad de la pintura italiana del siglo XVII, para proceder a restaurarlas y que puedan figurar en la exposición, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, que se celebró en el Casón del Buen Retiro en 1971, para conmemorar el ciento cincuenta aniversario de la inauguración del museo. Ejemplo de las pinturas de gran calidad que volvieron al Prado en ese momento es *Hipomenes y Atalanta*, de Guido Reni, hasta entonces depositada en la Universidad de Granada.

En 1969, en vísperas de que la pintura del siglo XIX fuese transferida desde el Museo de Arte Moderno al Museo del Prado, el conservador de la misma y futuro subdirector de la citada colección, Joaquín de la Puente, envió cartas a las instituciones depositarias para que confirmasen la existencia de las obras que les habían sido enviadas por el Museo de Arte Moderno. El resultado fue desigual, ya que algunas entidades depositarias contestaron y otras dieron la callada por respuesta.

En el verano de 1978, el periódico *El Imparcial* publica en su portada una imagen del entonces director del museo, José Manuel Pita Andrade, junto a la noticia de que habían desaparecido 7000 pinturas del museo, haciéndose eco de una denuncia presentada por partidos políticos extraparlamentarios. La entonces Fiscalía del Reino decide abrir una investigación al respecto, que duró tres años, a partir de la documentación proporcionada por el museo.

Una vez finalizada la investigación de la Fiscalía, toda la

documentación fue entregada al Museo del Prado, después de que se publicasen las conclusiones de la investigación en las Memorias de la Fiscalía de 1979 y 1980. Sin duda, este es el punto de partida de las revisiones sistemáticas de las que se da cuenta en el Boletín del Museo del Prado, en una sección titulada «El Prado disperso», publicada entre 1980 y 2018, año este en que dejó de publicarse.

En la fecha de mi jubilación como responsable del Servicio de Depósitos, donde trabajé durante treinta y ocho años, sin contar la etapa en la que formé parte del equipo que ayudó a la Fiscalía, entre 1978 y 1982, había depositadas 3472 piezas en 277 instituciones. La mayor parte de las obras depositadas son pinturas, incluidas cronológicamente entre los siglos XV y principios del siglo XX, siempre que sus autores hayan nacido con anterioridad a 1881, fecha del nacimiento de Pablo Picasso. Todos los autores nacidos con posterioridad a esa fecha han sido adscritos al Museo Reina Sofía. Las pinturas suponen el 82% del total de obras depositadas y el resto, hasta llegar a su totalidad, son piezas de artes decorativas, esculturas, dibujos,

grabados y piezas arquitectónicas procedentes del antiguo claustro de la Iglesia de los Jerónimos.

En lo relativo a cuadros desaparecidos o destruidos, es imposible dar cifras exactas, salvo en los que hay testimonio gráfico de su destrucción. En los últimos años, cuando se han visitado las instituciones depositarias, han aparecido obras en lugares en los que no fueron depositadas y otras que habían sido consideradas como desaparecidas o destruidas después de una tragedia o accidente. Citemos como ejemplos dos pinturas que han sido localizadas y que se consideraban destruidas. La primera es un lienzo depositado en 1882 por el Museo del Prado en el Tribunal Supremo de Justicia, pintado en 1827 por José Aparicio Inglada. La pintura en cuestión se titula, *Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María el 1 de octubre de 1823*, de grandes dimensiones, 4,62 × 7,30 m, y que incluye muchos retratos de personajes históricos contemporáneos al hecho representado. Este cuadro había sido considerado como destruido en el incendio del Tribunal Supremo de 1915 y ha sido localizado fragmentado en veintiuna piezas, en el Museo Cerralbo.

El otro ejemplo de obra supuestamente destruida o desaparecida en el Tribunal Supremo de Justicia, depositada por el Museo del Prado en 1882, es un lienzo de Juan Antonio de Frías Escalante, pintor de corta vida pero de extraordinaria calidad técnica, que representa a Abraham y Melquisedec. El lienzo, de 114 × 150 cm, fue localizado por la policía en la Sala de Subastas Pedro Durán de Madrid, en 1994.

Así pues, a la vista de estos dos ejemplos, no hay que perder la esperanza de que puedan seguir apareciendo obras que todavía hoy se consideran destruidas, desaparecidas o simplemente sin localizar. De hecho, en las últimas revisiones realizadas hasta 2019, han sido localizadas otra veintena de obras en diferentes instituciones que hasta ese momento se consideraban desaparecidas.

VICENTE CARDUCHO

Historias cartujanas (54 lienzos) (1626 – 1632)

DEPOSITADOS EN LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DEL PAULAR

LA SERIE de obras que Vicente Carducho pintó entre 1626 y 1632 para el monasterio del Paular estaba formada por cincuenta y seis lienzos, terminados en medio punto, representando escenas de la Orden de la Cartuja, más un lienzo con el escudo de la orden. Hoy solo se conservan cincuenta y cuatro de las citadas escenas, ya que dos de ellas que se encontraban depositadas en el Museo Municipal de Tortosa desde 1901 fueron destruidas a causa de los bombardeos que durante la Guerra Civil española sufrió la ciudad.

Vicente Carducho, nacido en Florencia hacia 1576, vino a España en 1585 siendo niño, acompañando a su hermano Bartolomé, que a su vez acompañaba a Federico Zuccaro y a otros pintores florentinos para trabajar en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ayudó a su hermano a pintar la decoración del monasterio y, a la muerte de este, heredó la plaza de pintor del rey. Durante la estancia de la corte en Valladolid trabajará para el duque de Lerma, regresando a Madrid al trasladarse de nuevo la corte a la capital, junto con otros pintores contemporáneos. Con algunos de ellos, Eugenio Cajés, Félix Castello y Luis de Carvajal, intervino en la decoración del Palacio del Pardo y, posteriormente, en el convento de la Encarnación, en la catedral de Toledo y en el Palacio del Buen Retiro.

De gran fecundidad, Carducho supo rodearse de un amplio taller que, en atención a la uniformidad que se aprecia en toda su producción, tendría un grado de organización muy alto. Se convirtió en pintor imprescindible para la corte hasta la llegada y éxito de Diego

Velázquez, junto con quien participó en la realización de las pinturas de batallas que decoraban el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. En 1633 publicó su *Diálogos de la pintura*, confesándose como antinaturalista, aunque su teoría contradecía su práctica, además de defender la liberalidad de su arte. Falleció en Madrid en 1638.

El monasterio de Santa María del Paular se encuentra en Rascafría, a unos 100 kilómetros de Madrid y en plena sierra del Guadarrama. Su fundación data de 1390 y fue mandado edificar por Enrique II de Castilla. Su construcción se desarrolló a lo largo de los siguientes reinados, participando en ella alguno de los arquitectos gótico-renacentistas más conocidos, como Juan Guas o los Gil de Hontañón. Fue la primera cartuja establecida en Castilla y estuvo ocupada por los monjes de esa orden hasta 1835, año en que fue desamortizada en cumplimiento de las órdenes de exclaustración dictadas por el ministro Álvarez Mendizábal. El monasterio, sin ocupar, se fue deteriorando poco a poco. En 1918, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes determina crear la Escuela de Pintores del Paular, dentro de la Cátedra de Paisaje de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siguiendo las pautas de pedagogía del paisaje de la Institución Libre de Enseñanza. Allí se reunían los pintores becados durante los veranos, alojándose en las antiguas celdas de los monjes.

La orden benedictina tenía el usufructo del monasterio, pero no será hasta 1954 cuando lleguen al Paular doce monjes procedentes del monasterio de Valvanera, en Anguiano, La Rioja. Todavía hoy, los monjes que habitan el monasterio son benedictinos. El monasterio, propiedad del Estado español, está adscrito al Ministerio de Cultura y la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes que se encarga de la toma de decisiones en cuanto a conservación y cuidados. En 1998 se puso en práctica el Plan Director de restauración integral del

monasterio con la colaboración de la Comunidad de Madrid, el Ayuntamiento de Rascafría, la orden benedictina y la Asociación de Amigos del Monasterio. En este plan estaba incluida la restauración y puesta a punto del claustro mayor con los huecos terminados en medio punto, que habían ocupado las pinturas realizadas por Vicente Carducho.

En el mes de agosto de 1626, el entonces prior del monasterio, Juan de Baeza, encargó a Vicente Carducho la realización de cincuenta y seis pinturas, terminadas en medio punto, de tamaño grande y uniforme, para que ocupasen los huecos del claustro mayor. El pintor se compromete en el contrato a realizar los citados lienzos en cuatro años. Deberá entregar catorce lienzos terminados cada año, cuya composición debería haber sido aprobada por el prior. Pero no entrega cada año el número de obras prometidas y las escenas tampoco son correlativas. La fecha final era 1630, pero algunas de las composiciones están fechadas dos años después.

La serie comprende cronológicamente veintisiete historias de la vida de San Bruno, fundador de la orden cartujana, otras veintisiete historias de venerables cartujos, más un lienzo con las armas reales y las de la cartuja, que no ha podido ser identificado. Todos están firmados, también fechados los realizados en 1632, se conocen dibujos preparatorios y bocetos, además de algunas copias posteriores. En 1835, en cumplimiento de las leyes desamortizadoras, las pinturas pasan a formar parte del Museo de la Trinidad, donde fueron expuestas solamente treinta y cuatro de ellos.

Cuando se fusionan el Museo de la Trinidad y el hasta entonces Museo Real, comienza la dispersión de las pinturas. En 1896 se depositaron catorce en la Escuela de Bellas Artes de A Coruña, institución que se trasladó a un nuevo edificio en donde no cabían los lienzos, y el Prado los depositó en el Museo de Bellas Artes de la ciudad. Encontramos siete en la catedral de Córdoba. Dos años más tarde se enviaron cinco al Palacio Episcopal de Valladolid, que fueron trasladadas a la catedral de la ciudad. Entre 1901 y 1946 se depositaron dos lienzos en el Museo Municipal de Tortosa, que se destruirán durante los bombardeos ocurridos durante la Guerra Civil. Finalmente, otras dos fueron a parar a la Universidad de Sevilla, dos más al Instituto de Zamora que pasaron luego al museo de la ciudad, dos al Palacio Episcopal de Jaca y otras dos a la cartuja de Miraflores de Burgos y al monasterio de Santa María de Poblet respectivamente. Hay otros tres lienzos que se depositaron en el Museo de San Telmo de San Sebastián y

en el Museo de Bilbao, que regresaron al Museo del Prado en 1964. El resto, hasta completar los cincuenta y seis lienzos que componían la serie, permanecieron en los almacenes del edificio de Juan de Villanueva.

En 2002 se empieza a retirar los lienzos de los lugares en donde están depositadas para proceder a sus restauraciones que se llevaron a cabo en tres etapas y se procedió, no sin dificultades, a los respectivos levantamientos de depósito de las obras. Y digo que no sin dificultades porque, después de tantos años, los responsables de los depósitos parecía que se sentían propietarios de las pinturas. Las intervenciones fueron largas y laboriosas ya que, en líneas generales, el estado de conservación era deficiente o malo. Cabe destacar la devolución a su formato original, terminado en medio punto, pues durante los reentelados y posteriores restauraciones efectuadas en el Museo de la Trinidad, las pinturas habían sido convertidas en rectangulares, con el añadido de cuatro esquinas pintadas.

Si la dificultad de las restauraciones fue enorme, no lo fue menos el envío, colocación, realización de cartelas y audiovisuales, además de un largo etcétera de trámites, donde fue necesaria la colaboración de todos los servicios del museo relacionados con la buena exhibición de las obras.

Finalmente, el 28 julio se inauguraba el claustro mayor de la cartuja, con las pinturas que habían sido encargadas a Carducho, donde hoy todavía pueden ser contempladas por el público. El Prado revisa con regularidad las pinturas y controla las condiciones ideales para la conservación de los lienzos, especialmente en cuanto al control de temperatura y humedad que ha de ser constante.

Para concluir, interesa señalar que se conocen dibujos preparatorios, bocetos y copias posteriores totales o parciales. Como curiosidad, en la Biblioteca del Congreso de los Diputados se encuentra un manuscrito con la numeración de las obras que coincide con la colocación de los lienzos en sus respectivos huecos del claustro, incluyendo su tasación a cargo de los pintores Eugenio Cajés y Angelo Nardi.

ANÓNIMO MADRILEÑO

Los cuatro elementos: Agua, Tierra, Fuego y Aire (finales del siglo XVII)

DEPOSITADOS EN LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES

EN 2011, el presidente de la Academia de Ciencias solicitó el depósito de algunos lienzos para ser colgados en el Salón en donde se reunían los académicos. Se empezaron a buscar pinturas que guardasen alguna relación con la institución solicitante, que ya era depositaria de algunas obras desde la década de 1940 y entre ellas algunos cartones para tapices, siendo estas las cuatro elegidas. Esta Real Academia, junto con otras nueve existentes, es tutelada por el Instituto de España y sus primeros estatutos fijan su cometido, que es dedicarse a la investigación en matemáticas, física, química y naturales. Fundada en 1847 por la reina Isabel II, tuvo su antecedente en la llamada Academia de Matemáticas de Madrid, fundada por Felipe II a instancias e insistencia del arquitecto Juan de Herrera. Su misión en origen era proporcionar instrucción científica a los jóvenes cortesanos y tuvo dos siglos de existencia.

Se decidió dejar en depósito la serie de cuatro pinturas, de finales del siglo XVII, de un autor anónimo madrileño, que estaban almacenadas y necesitaban ser restauradas, y que representan los citados Cuatro Elementos con figuras provenientes de la mitología clásica. En muchas de las culturas antiguas el Aire, la Tierra, el Viento y el Fuego eran los constituyentes básicos de la materia y explicaban el comportamiento de la naturaleza; nada más idóneo para exhibirse en la Academia de Ciencias. El origen de esta teoría de los Cuatro Elementos en el mundo occidental, a los que con posterioridad se añadió un

quinto, el Éter, se encuentra en los filósofos presocráticos y perduró hasta después del Renacimiento. Pero influyeron tanto en la cultura y pensamiento europeos que aparecen reflejados con frecuencia en el ámbito literario, especialmente en el teatro del Barroco. Recordemos *La vida es sueño* de Calderón y algunos de los versos de *Hamlet* de William Shakespeare.

Es muy frecuente la representación de la Abundancia y los Cuatro Elementos en una única composición, especialmente en la pintura flamenca del siglo XVII, pero no tanto de forma individual, como el caso que nos ocupa. En esta serie de cuatro lienzos, de formato alargado, se han utilizado personajes de la mitología clásica a los que acompañan los símbolos relativos a cada tema representado, tomados de tratados iconográficos al uso, como el de Cesare Ripa, que publicó en su *Iconología* en 1593 todo un repertorio de símbolos, alegorías y figuras humanas con sus respectivos atributos, que harán buen servicio a pintores y escultores.

Tres de los lienzos, todos de formato vertical, tienen bandas añadidas en los dos laterales y en su parte inferior para modificar las medidas originales, probablemente para ser ubicados en un determinado espacio. Solamente una de las pinturas, *El Aire*, parece mantener su tamaño original.

Estas cuatro pinturas llegaron al Prado procedentes de las colecciones reales españolas, concretamente de la de Felipe V. Antes de inventariarse en el Museo se registran en el palacio de la Quinta del duque del Arco, en 1745 y 1794.

EL AGUA

El primero de los lienzos, que estuvo depositado en el Instituto de Badajoz, se representa una figura femenina, concebida en vertical en el lateral derecho de la composición, que lleva en sus manos una gran caracola de la que cae agua. Su iconografía ha sido estudiada en fechas relativamente recientes, llegándose a la conclusión de que representa a la titánide Tetis, esposa de Océano y reina de los mares.

Efectivamente, el personaje femenino lleva corona y con su mano izquierda sujeta un cetro, atributos de su carácter real. Se pueden ver esparcidas por el suelo pequeñas caracolas y conchas, en segundo plano aparece un enorme pez, que se ha identificado habitualmente como un delfín, guía y salvador de los hombres en el mundo acuático.

En esta composición se aprecia la misma mano que en la

representación de la Tierra, es decir, con una técnica próxima o influenciada por Claudio Coello y, al igual que los dos lienzos anteriores, presenta añadidos en los laterales, probablemente realizados en el Palacio del Buen Retiro

LA TIERRA

Está representada por la figura de la diosa Ceres, reconocible por la presencia de los frutos de estío y las espigas de trigo. Además, está amamantando a un niño, representación habitual de la fecundidad, en este caso relacionada con la fertilidad de la tierra. En la composición aparecen también un león y una tortuga, atributos también habituales de la representación de la Tierra: el león como representación del poder, no deja de ser considerado como el rey de la selva; la tortuga, por su caparazón cóncavo, se asocia con la bóveda celeste, y por su vientre plano, con la Tierra. Incluso en la mitología griega, la tortuga es considerada como el animal que ayuda a los dioses en la creación del universo. Ambos suelen acompañar también a la figura de la diosa Cibeles.

Estilísticamente, la obra fue realizada por un autor madrileño de finales del siglo XVII, que recibió las enseñanzas o tuvo conocimiento de la obra de Claudio Coello. En esta pintura se notan especialmente los añadidos de las bandas de tela en tres de sus laterales. Este lienzo, al igual que los anteriores, estuvo depositado en el Instituto de Badajoz y

fue devuelto al Museo del Prado en 1968.

EL FUEGO

El personaje que centra la composición puede identificarse como Júpiter por el manojo de rayos que lleva en la mano y la reluciente estrella que le acompaña. No obstante, en los catálogos antiguos del museo se identifica al personaje como Prometeo, que acaba de robar al sol uno de sus rayos. Pero su aspecto juvenil e imberbe no se ajusta con el personaje de mayor edad que representa al padre de los dioses. No hay que olvidar tampoco la presencia de una salamandra, que no suele ser habitual en las representaciones del dios. Este anfibio aparece con frecuencia rodeado de llamas en la heráldica y se atribuye a Aristóteles su asociación con el fuego, que se apagaba a su paso.

La factura suelta de la pintura, así como la composición, tiene ecos de la pintura que se hace en Madrid en ese momento con influencias de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda; la actitud dinámica del personaje también evoca composiciones efectuadas por el maestro Rubens.

Este lienzo es uno de los tres que tienen bandas de tela añadidas en tres de sus lados, siendo su tamaño actual 246 × 106 cm, al igual que sucede con las representaciones de la Tierra y el Agua.

EL AIRE

Este es el único lienzo perteneciente a la serie que mantiene sus medidas originales y que no estuvo depositado en el Instituto de Badajoz entre 1881 y 1968. Como sus compañeros de serie perteneció a la colección de Felipe V y posteriormente se le localiza en los inventarios del Buen Retiro y después en la Quinta del duque del Arco, en El Pardo. Este lienzo ha figurado en los catálogos antiguos con la autoría de Luca Giordano, quizá sin tener en cuenta su pertenencia a la serie. Esta atribución, aceptada por algunos biógrafos del pintor, ha sido finalmente desestimada.

La figura, un desnudo femenino situado en diagonal en la composición y apenas cubierto por un manto azul, no ha sido claramente identificada. Va acompañada de los Vientos, representados por dos cabezas de querubines soplando, lleva en su mano derecha un recipiente agujereado del que cae agua, probable representación de la lluvia, y de la izquierda sale un haz luminoso, de identificación no muy

clara, pero que probablemente aluda a una tormenta con relámpagos. La figura femenina fue identificada por Madrazo como la Aurora, de forma probablemente errónea, pues no están representados ninguno de los atributos tradicionales de esta figura. En otras ocasiones, se ha creído que es Juno, que a veces representa al Aire, pero tampoco aparecen los elementos que habitualmente acompañan a esta diosa.

En cuanto a la posible autoría, tanto el cuerpo como el rostro de la figura femenina e incluso la intensidad de los tonos azules podrían evocar a modelos utilizados por José Antolínez, pintor que trabajó en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVII, pero su atribución sigue siendo anónima.

VICENTE CUTANDA Y TORAYA

Una huelga de obreros en Vizcaya (1891)

MUSEO DEL PRADO. ESTUVO DEPOSITADO EN EL MINISTERIO DE TRABAJO DESDE 1920 HASTA 2004

ESTE pintor nacido en Madrid en 1850 y fallecido en Toledo a los 75 años de edad, fue hijo de un célebre botánico, Vicente Cutanda y Jarauta. Su obra es de las más representativas del denominado realismo social, corriente artística que tiene como objetivo hacer énfasis en los problemas sociales de la época. Sin duda, quiere llamar la atención sobre la penosa situación de la clase trabajadora, haciendo crítica a las condiciones sociales en que se encuentran. Esta corriente artística surge en Francia a mediados del siglo XIX y se convierte en habitual en la pintura española de la última década de ese mismo siglo. Al parecer, fue Ricardo Arredondo, también pintor y del que realizó un estupendo retrato que se conserva en el Prado, quien le hizo inclinarse por la pintura realista de gran componente social.

En algún momento de su vida, Cutanda vivió en el País Vasco y tuvo intención de ser arquitecto, pero prefirió estudiar pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1884 ganó la plaza de profesor de Dibujo en la Sociedad Cooperativa de Obreros en Toledo, ciudad a la que se trasladó y en la que vivió hasta su fallecimiento. Fue académico de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, además de participar activamente en la Comisión Provincial de Monumentos de la ciudad. Era asiduo participante en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se celebraban cada dos años. Ganó una tercera medalla en la de 1887 por su pintura, *A los pies del Salvador*, que fue adquirida por el Estado para el Museo Nacional de Pintura y Escultura, que actualmente se encuentra

depositado en el Museo de Zaragoza. Finalmente, consiguió una primera medalla en la Exposición de 1892 por la pintura que nos ocupa, *Una huelga de obreros en Vizcaya*, que también fue adquirida por el Estado para el Museo Nacional, actual Museo del Prado.

Este lienzo de gran tamaño, pues mide 275 × 550 cm, está firmado en su ángulo inferior izquierdo, detalle que fue de vital importancia para identificar la pintura cuando se localizó enrollada en el Ministerio de Trabajo, pues esa esquina fue la primera que se desplegó. Por su envergadura, probablemente fue pintada en 1891, inspirada en la gran huelga minera y de la siderurgia del año anterior, que conmocionó a la opinión pública.

Sin duda, debido al tema representado, el lienzo fue enviado en depósito al Ministerio de Trabajo, creado durante el gobierno de Eduardo Dato en 1920, que agrupó en su sede a todos los organismos con competencias sociales existentes con anterioridad a esa fecha. Dos años más tarde, asumió otras atribuciones, pasando a denominarse Ministerio de Trabajo, Comercio e Industria. En 1920, la pintura que nos ocupa fue enviada en depósito a la sede de este ministerio desde el desaparecido Museo de Arte Moderno; allí debió permanecer hasta la mudanza del organismo a uno de los edificios que conforman los Nuevos Ministerios. Este complejo de edificios ocupa el lugar que tuvo el antiguo hipódromo de Madrid y su construcción, inspirada en la arquitectura de El Escorial, empezó a planificarse en 1932, incluyéndose en el plan de extensión de Madrid hacia el norte, pues el centro de la ciudad, que ya tenía más de un millón de habitantes, estaba bastante congestionado. La construcción de este complejo de edificios concebidos para albergar organismos ministeriales se paró durante la Guerra Civil, pero una vez terminada la contienda se reanudaron las obras, concluyéndose en 1942.

Es de suponer que durante los años de la dictadura franquista el tema no debió gustar demasiado y seguramente por eso se enrolló y se almacenó en la nueva sede del ministerio. De hecho, estuvo sin localizar durante la revisión de la Fiscalía y en las diferentes visitas de control que se realizaron a la sede ministerial. Fue en 2004 cuando la Oficialía Mayor del citado ministerio, ante la necesidad de ornamentar la entrada principal, comenzó a buscar un tapiz o repostero de gran tamaño, encontrándose con un lienzo enrollado en los almacenes. Al intentar desplegarlo, vieron que era una pintura en cuya esquina se encontraba una firma, V. Cutanda. Inmediatamente, se pusieron en contacto con el Servicio de Depósitos, que se personó con los restauradores y procedió a desplegar el lienzo para proteger la capa de color y volverlo a enrollar debidamente en un rulo de buen diámetro, que permitió su traslado al Prado en condiciones seguras. Durante años se ha procedido a su restauración y actualmente se encuentra expuesto en las salas de pintura del siglo XIX de la colección permanente del Museo del Prado.

JOSÉ GARNELO Y ALDA

La muerte de Lucano (1887)

DEPOSITADO EN EL MUSEO GARNELO DE MONTILLA, CÓRDOBA

JOSÉ SANTIAGO Garnelo y Alda nació en Enguera, Valencia, en 1866 y falleció en Montilla, provincia de Córdoba, en 1944, ciudad en la que se había afincado su familia cuando él contaba con apenas dos años. Allí vivió hasta su traslado a Sevilla para estudiar pintura en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría; dos años después marchará a Madrid para continuar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Participa con frecuencia en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y consigue una segunda medalla de pintura en 1887, precisamente con el cuadro que nos ocupa. Un año después fue pensionado por la Academia de España en Roma, de la que habrá de ser director tiempo después. A su regreso a España ejerció como profesor numerario de Dibujo, primero en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, después en la de Barcelona y en 1900 obtendrá la cátedra de Dibujo en la Real Academia de San Fernando de Madrid, ingresando en ella como académico.

Como restaurador participa, entre otras intervenciones, en la Basílica de San Francisco el Grande y en el techo de Luca Giordano del Casón del Buen Retiro. En 1915 fue nombrado subdirector del Museo del Prado bajo la dirección del también pintor José Villegas y durante esta etapa, en 1918, tuvo lugar el robo de algunas piezas y varias gemas ornamentales del denominado Tesoro del Delfín, conjunto de objetos de orfebrería y cristal de roca, adornado con piedras preciosas, que habían pertenecido a Luis de Francia, fallecido sin llegar a reinar. Las piezas que se conservan en el Prado son las correspondientes, por herencia, a

Felipe V, hijo segundo del citado Delfín. El proceso fue largo y penoso, y especialmente doloroso cuando se descubrió que el autor del robo había sido un antiguo vigilante, Rafael Coba, que tuvo ayuda interna de algunos empleados del museo en activo, y que posteriormente habían vendido lo robado a joyerías y anticuarios. Una vez terminada la investigación, el director y el subdirector presentaron su dimisión.

En cuanto al lienzo que nos ocupa, fue pintado en 1887, obtuvo una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año y fue adquirido por el Estado para ser exhibido en el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Al parecer, al pintor le sirvió de inspiración un discurso de Emilio Castelar dedicado al gran poeta romano Lucano. En el catálogo de pintura del siglo XIX del Museo del Prado se reproduce el texto del citado discurso: «Sobre su cadáver, inanimado y frío, se inclinaba llorosa una mujer que había recogido el postrer suspiro de los labios del poeta para guardarlo en su amante pecho, y las cenizas de su gloria para mostrarlas a las futuras generaciones».

También se indica en el mismo catálogo la probable inspiración en la obra del pintor Manuel Domínguez, *La muerte de Séneca*, también en el Prado.

Marco Anneo Lucano, sobrino de Séneca, nace en Córdoba, en la Bética romana, en el año 39, y fallece en Roma en el año 65. Muy pequeño, cuando apenas contaba con ocho meses de edad, su familia se traslada a Roma, donde se forma y escribe. Es autor de *Farsalia*, una narración histórica de la guerra civil entre César y Pompeyo, que quedó inconclusa, pues una parte se publicó en vida y el resto después de su fallecimiento.

Nerón le llama a su llegada al trono en el año 54 y durante algún tiempo forma parte de su podríamos llamar «círculo de su confianza», del que formaban parte asesores, políticos e intelectuales, especialmente filósofos y poetas, con los que el emperador comparaba y discutía sus propias composiciones poéticas. Pero, probablemente movido por la envidia, Nerón pronto dejó de otorgarle sus favores, prohibiéndole publicar y leer sus poemas en público, lo que motivó el malestar de Lucano que, al parecer, había participado en la llamada Conjura de Pisón, que tenía como finalidad el asesinato del emperador y estaba liderada por el senador Cayo Calpurnio Pisón. De ella formaron parte personajes ilustres descontentos, entre los que se encontraban senadores, militares, intelectuales e incluso miembros de la propia familia real. Todos estaban disconformes con la presión fiscal, las expropiaciones forzosas a grandes familias con la excusa de reconstruir

Roma después del incendio del año anterior, y con el clima de terror que Nerón había instaurado.

La conjura fue descubierta por la delación de algunos personajes, que pretendían verse libres de la acusación de traición. Al descubrirse el complot, todos los participantes o supuestos colaboradores fueron condenados a muerte por Nerón, dándoles a elegir la forma de morir. Lucano, al igual que su tío, Lucio Anneo Séneca, optó por desangrarse, cortándose las venas el 30 de abril del año 65, en presencia de su esposa, Pola Argentaria, también poetisa, y de amigos y sirvientes. Este es el momento elegido por Garnelo para ser representado.

La pintura, de gran tamaño, de extraordinaria composición y pincelada suelta y magistral, pasó a formar parte de los fondos fundadores del Museo de Arte Moderno, en el momento de su creación, en 1894. Probablemente y debido a sus considerables dimensiones, este lo deposita en el Instituto Provincial de Jerez de la Frontera, que hasta 1953 no tuvo un edificio propio, denominándose a partir de entonces Instituto «Padre Luis Coloma».

El lienzo fue enviado en calidad de depósito en 2014 al recientemente inaugurado Museo Garnelo, en Montilla, en donde se encuentra expuesto en una de sus salas preferentes, en perfecto estado de conservación, después de haber procedido a su restauración en los

talleres del Museo del Prado.

EDUARDO BARRÓN

Nerón y Séneca (1903)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE ZAMORA

ESTE grupo, un vaciado de molde, obtuvo medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Ese mismo año fue adquirido por el Estado al autor, con destino al Museo de Arte Moderno.

Eduardo Barrón González había nacido en Moraleja del Vino, provincia de Zamora, en 1858 y falleció en Madrid en 1911, de forma inesperada. Estudió en la Escuela de Dibujo y Grabado de Zamora, simultaneando los estudios con su trabajo en el taller del imaginero Ramón Álvarez. Obtuvo la ayuda económica del banquero Anastasio de la Cuesta, nacido en su mismo pueblo, quien le otorgaba 3 reales diarios para que pudiera estudiar en la capital zamorana. En 1881, becado por la Diputación de Zamora, viaja a estudiar a Madrid, donde tuvo como profesores a los escultores Ricardo Bellver y Elías Martín Riesco; ese mismo año obtiene de nuevo una pensión de la Diputación de Zamora para viajar becado a Roma. Aprovecha para recorrer Italia estudiando las obras de los grandes escultores renacentistas y de la Antigüedad clásica. A su regreso a Madrid en 1892, fue conservador de escultura del Museo del Prado y tres años más tarde obtuvo la plaza de restaurador de escultura, que desempeñó hasta su fallecimiento. En 1908 publicó el catálogo de la colección de escultura del Prado hasta los siglos XVI-XVII y falleció en Madrid a los 53 años, cuando se dirigía a su trabajo, víctima de un derrame cerebral fulminante.

Su obra, en líneas generales y especialmente la que nos ocupa, es una mezcla de sencillez, historicismo y ampulosidad. Barrón ha situado al emperador a la izquierda, con ropajes ampulosos y ricos, con restos de la policromía original, en actitud pensativa, escuchando los consejos

de su maestro. Detrás, una representación de Minerva, apoyada en una columna, diosa de la sabiduría y protectora de Roma. A la derecha, se encuentra Séneca sentado, instruyendo a Nerón, se supone que dándole sus mejores consejos para el buen gobierno. La cabeza del filósofo está tomada del denominado Pseudo Séneca, un busto romano del siglo I que fue descubierto en la Villa de los Papiros de Herculano en 1754, y que fue modelo para muchos autores que representaron al filósofo hispano.

El escultor ha reflejado los caracteres opuestos en los rostros de los personajes; ha hecho un minucioso estudio de los ropajes y del mobiliario, dando a sus representados un aire noble y majestuoso, muy influido por la escultura clásica. A todo esto contribuye el material utilizado, escayola policromada, que finalmente no fue pasada a bronce, como es habitual.

Lucio Anneo Séneca había nacido en Córdoba, capital de la Bética, en el año 4, hijo del procurador imperial Marco Lucio Anneo, también conocido como Séneca el Viejo. Pronto es llevado a Roma a vivir con una tía, con la que al parecer viajó a Alejandría, pues su marido estaba destinado en Egipto y, a su vuelta a Roma, estudió Gramática y Retórica. Ejerció primero de abogado, después fue nombrado cuestor e ingresó en el Senado. Sus dotes oratorias despertaron la envidia del emperador Calígula, que le desterró a Córcega durante una temporada, acusado de haber cometido adulterio con la hermana del emperador. Profundamente influido por las enseñanzas de los estoicos, en el año 49 fue designado tutor de Nerón, futuro heredero del emperador Claudio. Efectivamente, a la muerte de este, en el año 54, fue nombrado sucesor y se puso al frente del imperio con apenas 17 años. Al parecer, la moderación en el gobierno de los cinco primeros años de su mandato son el resultado de las enseñanzas de Séneca y de las de Sexto Afranio Burro. Bajo la influencia de ambos, el emperador promovió una serie de reformas legales y financieras sin cargo institucional pero, a partir del año 62, año de la muerte de Burro, Séneca empieza a perder su influencia en el ánimo de Nerón, se retira de la política, se dedica a escribir y es acusado de participar en la conjura de Pisón, tal vez falsamente, aunque Séneca reconoció haber tenido contactos con los conjurados, que intentaban un golpe de Estado en el año 65. Nerón, su antiguo alumno, le condena a muerte y Séneca se abre las venas arrojando, además, veneno sobre el agua caliente de la bañera para ahogarse finalmente entre los vapores.

Nerón, hijo de un anterior matrimonio de Agripina, cuarta esposa de Claudio, había nacido en la actual Anzio en el año 37. Fue adoptado por el emperador en el año 50, sucedió a su padre adoptivo en el 54 a la muerte de este y ejerció su poder hasta su fallecimiento. Su reinado fue el último de la dinastía Julio Claudia.

Este grupo escultórico fue depositado en el Ayuntamiento de Córdoba por el desaparecido Museo de Arte Moderno a principios del siglo XX. Fue trasladado al nuevo edificio de esa institución, donde se colocó en el vestíbulo, un lugar de paso que contribuía a una deficiente conservación de la pieza. Durante la etapa de la alcaldesa Rosa Aguilar,

el Servicio de Depósitos del Prado negoció su levantamiento definitivo, concluyendo dichas negociaciones con el acuerdo de realizar una copia en bronce, que se situó en una plaza pública de la ciudad, concretamente en la Glorieta de Llanos del Pretorio, en donde hoy se encuentra.

El grupo de escayola fue trasladado al Prado y su restauración en el taller de escultura duró dos años; posteriormente fue exhibido en las salas en el año 2011. En esa fecha, y coincidiendo con el centenario del fallecimiento de Eduardo Barrón, después de concluida la citada exposición, se envió en depósito al Museo de Zamora, donde actualmente se encuentra.

THEODOOR VAN THULDEN

El descubrimiento de la púrpura (1636 – 1638)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE A CORUÑA

TEODOOR van Tulden fue un pintor y grabador flamenco nacido en Hertogenbosch, ciudad del Ducado de Brabante en la que un siglo y medio antes había nacido El Bosco y falleció en la misma ciudad en 1669. Su primera formación la realiza en el taller de un retratista y con veinte años entra a formar parte del Gremio de pintores de la ciudad. Entre 1631 y 1633 reside en Francia, donde copia los frescos del castillo de Fontainebleau, hoy desaparecidos, que se difundieron gracias a sus grabados al aguafuerte. De regreso a Amberes, participa en la decoración efímera diseñada por Rubens para la entrada en la ciudad del nuevo gobernador de los Países Bajos, el cardenal infante don Fernando, hermano del monarca español Felipe IV. Entre 1636 y 1638 colabora con Rubens en la realización de unos lienzos de gran formato para la Torre de la Parada, encargo que había recibido el maestro del rey español y cuyos bocetos, en tabla y perfectamente terminados, había realizado el propio Rubens.

Vuelve a su ciudad natal, donde sigue recibiendo encargos y colabora con Jordaens realizando cuadros de altar, de temas literarios y, especialmente, retratos, en los que demuestra una clara influencia de Van Dyck. Hizo también diseños de vidrieras.

La pintura que nos ocupa y que sigue con fidelidad el boceto del maestro Rubens que se encuentra en el Museo Bonnat de Bayona, representa el momento en que Hércules pasea con su perro por la playa de Tiro, cuyo puerto, murallas y ciudad aparecen en diferentes planos de la composición. El animal mordisquea unos caracoles entre la arena

que tiñen de rojo su hocico y pecho. Se acababa de descubrir el tinte más deseado para la vestimenta de las clases dirigentes, dada la dificultad para obtenerlo, la púrpura. Rubens se ha inspirado en el relato de Plinio quien en su *Historia natural* asegura que Hércules, hijo de Júpiter y de la mortal Alcmena, divinizado al realizar con éxito los Doce Trabajos, fue el auténtico descubridor de la púrpura mientras paseaba con su perro por la playa,

El color púrpura se obtiene de la glándula hipobranquial de varias especies de caracoles mediterráneos, cuya tinta rojiza se oxida en contacto con el aire. Si bien se han encontrado restos en la isla de Creta fechados en el siglo XVIII antes de Cristo, fueron los fenicios quienes crearon la industria del teñido de telas y quienes la empezaron a comercializar por todo el Mediterráneo. Sin duda, obtener una tela teñida de púrpura era muy costoso, pues se calcula que para conseguir treinta gramos de tinte era necesario sacrificar a doscientos mil caracoles.

Precisamente por esa carestía, en Roma se restringía el uso de los tintes púrpuras por ley. Solo podían llevar telas teñidas de púrpura los senadores, cónsules, pretores y, por supuesto, los emperadores, que a partir del siglo IV eran los únicos usuarios de estas telas teñidas. Otros personajes de menor rango podían usar este tinte, aplicado en franjas, en el borde de sus togas o ropajes. Si recordamos los mosaicos de la iglesia de San Vitale en Rávena, solamente los emperadores, que van acompañados de sus séquitos correspondientes, visten con telas teñidas de color púrpura.

La elaboración del tinte púrpura, que se había extendido por muchas zonas mediterráneas, se perdió en Occidente tras la toma de Constantinopla por los turcos en 1453. La industria de este color no volverá a reactivarse en Europa hasta el siglo XIX.

El descubrimiento de la púrpura de Van Tulden forma parte del conjunto de cincuenta y dos pinturas de tema mitológico que fueron encargadas a Rubens por Felipe IV a través de su hermano, el gobernador de los Países Bajos, el cardenal infante don Fernando. Se realizaron entre 1636 y 1638 para decorar la Torre de la Parada, eran de temas mitológicos inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio y se sabe que el pintor empezó a trabajar en cuanto se le hizo el encargo. Rubens hace todos los bocetos y se reserva la realización de catorce lienzos, encomendando el resto a los grandes pintores de su taller.

La denominada Torre de la Parada era un palacete de caza situado

en El Pardo, que estaba preparado para alojar al rey y su séquito durante las cacerías. El palacete fue construido por el arquitecto Luis de Vega entre 1547 y 1549, por encargo del rey Felipe II. En los años treinta del siglo XVII, Felipe IV le encarga la remodelación del edificio al arquitecto Juan Gómez de Mora, que terminó las obras en 1636. Para su decoración, el rey pide a los mejores artistas españoles del momento que pinten obras con tal fin. Entre ellos se encuentra Diego Velázquez, quien realiza para este edificio algunas pinturas, en concreto la representación de antiguos filósofos y los retratos de los reyes cazadores que se encuentran en el Prado. Aunque el conjunto más importante son los lienzos de historias mitológicas ya citado, también se solicitaron a otros pintores flamencos, Frans Snyders, Paul de Vos y Peter Snayers, representaciones de animales y de algunas de las más importantes cacerías realizadas por el monarca.

En el inventario del palacete realizado en 1700, al fallecimiento del Carlos II, constan ciento setenta y seis pinturas. La Torre de la Parada fue destruida casi en su totalidad en 1710, cuando un incendio provocado por las tropas austriacas durante la Guerra de Sucesión la calcinó. En el siglo XIX sufrió otro incendio que acabó de convertirla en las ruinas en las que ha permanecido a lo largo de los años.

Después de estar en la Torre de la Parada, la pintura figura en los inventarios del Palacio Nuevo: en 1792 estaba colgada en el Paso del cuarto del infante don Luis; en 1794 en la Antecámara y finalmente pasó al Museo del Prado en 1834.

El cuadro fue depositado en 2017 en el Museo de Bellas de A Coruña en donde forma pareja con otra pintura que ya estaba depositada, perteneciente a la misma serie y que representa *La Apoteosis de Hércules* de Jean Baptiste Borkens. Conocida es la leyenda, inventada por Alfonso X, de que Hércules fundó la ciudad de Coruña. Según esta, el héroe griego vino en busca del gigante Gerión, que reinaba en las tierras existentes entre los ríos Duero y Tajo, para liberar al pueblo de su poder desmedido. El enfrentamiento entre ambos duró tres días con sus respectivas noches y, por supuesto, venció Hércules cortando la cabeza al gigante, que enterró junto al mar. Allí construyó, para conmemorar su victoria, una torre-faro y en sus proximidades una ciudad, la futura Coruña, como el nombre de la primera mujer que la habitó, Crunia, y de la que Hércules se había enamorado.

PEDRO PABLO RUBENS

La Sagrada Familia (1631 – 1632)

DEPOSITADO EN EL MUSEO MUNICIPAL DE SAN TELMO, SAN SEBASTIÁN

LA FUNDACIÓN del Museo Municipal de San Telmo data de 1902. Treinta años después, se instala en su actual sede, el antiguo convento de frailes dominicos situado en la falda del monte Urgull, que había sido construido a mediados del siglo XVI, en un estilo entre gótico y renacentista, gracias al mecenazgo del noble guipuzcoano Alonso de Idiáquez, que fue secretario de Estado del emperador Carlos V. El convento fue saqueado durante la Guerra de la Independencia y, años más tarde, en 1835, desamortizado en cumplimiento de las leyes del ministro Mendizábal, los frailes que lo ocupaban fueron expulsados y se convirtió en cuartel de artillería. En 1913 fue declarado Monumento Nacional y adquirido por el Ayuntamiento de San Sebastián, a excepción del claustro, que sigue siendo propiedad de Estado español.

En San Telmo se instalaron las piezas procedentes de diferentes instituciones, recogidas por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, fundada en 1765 con el fin de crear un Museo de Etnografía y Bellas Artes, que tuvo diversas sedes.

Hace unos años se iniciaron unas obras de reforma que concluyeron en 2011. Actualmente, el Museo Municipal de San Telmo tiene una planta baja, la que ocupa el claustro, en torno al cual se encuentra la sección de arqueología y diferentes servicios, además de la iglesia con las pinturas de José María Sert. La primera planta se ha dedicado a la

colección etnográfica y a los autores vascos desde el siglo XX hasta la actualidad; en el segundo piso se ha instalado la pintura antigua, tanto española como extranjera, donde se encuentran los depósitos, bastante numerosos por cierto, del Museo Nacional del Prado.

Pedro Pablo Rubens, el gran maestro de la pintura flamenca del siglo XVII, nace en la ciudad de Siegen, actual Alemania, en 1577, en el seno de una familia calvinista que había huido de Amberes por motivos religiosos. Fue el sexto hijo del matrimonio formado por Jan Rubens y María Pypelinks. Diez años más tarde, la familia se traslada a Colonia, donde es probable que Rubens comenzara su educación. El padre falleció en 1587 y, dos años más tarde, la madre regresa con su familia a Amberes ya convertida al catolicismo.

De amplia formación humanista, Rubens estudió latín y diversos idiomas contemporáneos, iniciando sus estudios de pintura con el maestro Tobías Verhaecht, pintor paisajista; después con Adam van Noort, que posteriormente sería maestro de Jacob Jordaens, y prosiguió con Otto van Veen, también conocido como Otto Venius. En 1600 entró en la Guilda de San Lucas como pintor y obtuvo un certificado de buena conducta y buena salud para poder viajar a Italia, donde visitó varias ciudades durante ocho años.

Rubens trabaja para Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, pintando los retratos de los duques y de su familia y probablemente allí conocerá obras de los grandes maestros italianos. Su mecenas pronto le envía a Roma para adquirir obra y copiar a los grandes maestros, y allí se dedica a contemplar, dibujar y estudiar la Antigüedad clásica.

En 1603 inicia su primer viaje a España en misión diplomática, para entregar unos regalos del duque al rey Felipe III y a su poderoso valido, el duque de Lerma, al que hará un retrato ecuestre que se encuentra en el Museo del Prado. En 1604 regresa a Italia y viajará, entre otras ciudades, a Mantua, Génova y Roma, donde permanecerá dos años. Sin duda, esta estancia en Italia marcó toda su obra.

Rubens regresa a Amberes a finales de 1608 a causa de la enfermedad y posterior fallecimiento de su madre; allí permanecerá hasta 1621, año de negociaciones y tratados entre España y las provincias flamencas unidas. Fue el artista más prestigioso de la ciudad, nombrado pintor de cámara de los gobernadores de Flandes, el archiduque Alberto y su esposa Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II. Tras el Tratado de la Tregua de los Doce Años, los reyes españoles encargan a Rubens ciertas actividades diplomáticas, especialmente intensas entre 1627 y 1630, intentando negociar la paz. En septiembre

de 1628 viaja de nuevo a España, a la corte, donde permaneció hasta abril del año siguiente estudiando las colecciones reales, copiando a Tiziano y conociendo a Velázquez, con quien tuvo una gran amistad. Ese mismo año viajó a Londres, también en misión diplomática. La última década de su vida permaneció en Amberes con su segunda esposa, recibiendo encargos como los lienzos para la Torre de la Parada por parte del rey español, apoyándose en su taller formado por grandes pintores, cada uno de ellos especialista en determinados géneros, hasta su fallecimiento.

El estilo de Rubens pertenece al pleno Barroco, caracterizado por su gran maestría y dominio de la técnica, su dinamismo y la utilización frecuente de escorzos, colores cálidos envolventes y la sensualidad en la representación, especialmente en las figuras femeninas, para las que utiliza unas carnaciones nacaradas increíbles.

El cuadro que nos ocupa es una representación de la Sagrada Familia, tema iconográfico frecuente en la obra de Rubens que, como fiel seguidor de las normas del Concilio de Trento, representa a la Virgen, el Niño y San José como modelo perfecto del hogar y la familia cristiana. La pequeña pintura que se encuentra en el Museo de San Sebastián presenta a la Virgen sentada sobre un basamento de piedra, con el Niño en pie sobre una de sus piernas, San José aparece en la parte inferior derecha, con la mano levantada, mientras dos angelotes descienden del cielo para coronar a la madre de Dios. Todos están situados sobre un fondo de paisaje, enmarcado en el lateral derecho por un pilar del que parece que arranca un arco de medio punto. Su técnica abocetada nos lleva a pensar si el cuadro no será el modelo para realizar una composición, probablemente en lienzo, de mayor tamaño. De hecho, Rubens repite esta misma composición en la *Virgen con santos* del Museo de Amberes, y hay otra, con la misma iconografía, en el Museo de Viena.

Díaz Padrón anota en su catálogo de pintura flamenca del siglo XVII del Prado, que el rostro de la Virgen es el mismo que Rubens utiliza en el *Tríptico de San Ildefonso* de Viena, y que la cabeza de San José está repetida en *Aquiles frente a Agamenón*, del Museo Boymans van Beuningen de Róterdam. En principio se pensó que la pintura era una mera pieza de taller, pero los estudios del profesor Justus Muller Hofstede, gran conocedor de los pintores flamencos del siglo XVII, devolvieron su autoría a Rubens, fechándola entre 1631 y 1632, tanto por la factura como por los grises azulados que el maestro acostumbraba a utilizar en esta época. Díaz Padrón supone que la

pintura procede de la colección de la reina Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, en el Palacio de La Granja de San Ildefonso, pero lo cierto es que la pintura no lleva escrito en su anverso ni el número de inventario de la colección de la reina, ni tampoco la característica flor de lis, que se añade generalmente en el ángulo inferior derecho. Antes de su envío al Museo Real de Pintura y Escultura, estuvo en la Casita del Príncipe de El Escorial entre 1791 y 1800 y en el Palacio Real desde 1814 a 1821.

A su llegada al museo, debió de ser relegada al almacén al ser considerada como pieza de taller hasta que, en 1940, cuando apenas se valoraba este tipo de pintura flamenca, fue enviada en depósito al Museo Municipal de San Telmo de San Sebastián. Allí se encuentra expuesta hoy en día, en un lugar relevante, como merece.

EL GRECO

La Sagrada Familia con Santa Ana (1595 – 1596)

DEPOSITADO EN EL BIBLIOTECA MUSEU VÍCTOR BALAGUER, VILANOVA I LA GELTRÚ

LA BIBLIOTECA MUSEU Víctor Balaguer fue inaugurado en 1884, costeado por este mecenas, con el fin de exponer sus propias colecciones y como agradecimiento a la ciudad que le brindó su apoyo durante su carrera política. Víctor Balaguer Cirera, nacido en Barcelona en 1824 y fallecido en Madrid en 1901, fue escritor, periodista, historiador, académico de la Historia y de la Lengua, político español por el Partido Progresista en el ámbito catalán y también en Madrid, siendo Diputado en Cortes y Senador. Desempeñó muchos cargos políticos, entre otros el de ministro de Ultramar en tres ocasiones y también ministro de Fomento. Sin embargo, lo que más nos interesa aquí es su papel como mecenas, creador de la Biblioteca Museo de Vilanova i la Geltrú, que también fue lugar de enseñanza. El edificio fue construido entre 1882 y 1884 por Jeroni Granell, en un estilo ecléctico, es decir, inspirándose en diferentes estilos anteriores pero predominando las formas neoclásicas. Su fachada tiene forma de templo y el ingreso se remata en un frontón curvo con decoraciones que podríamos llamar neoegipcias y neogriegas; a ambos lados de la puerta se encuentran las esculturas del obispo Francisco Armañá, oriundo de la ciudad y gran defensor de las ideas ilustradas, y del poeta Manuel de Cabanyes, también vilanovino, que falleció muy joven. El edificio está rodeado por un jardín en el que se encuentra la denominada Casa de Santa Teresa, que fue vivienda de Víctor Balaguer.

Las colecciones del museo son las del propio mecenas, que incluyen piezas de pintura y escultura, adquiridas o regaladas por autores catalanes del siglo XIX, arte egipcio, precolombino, oriental, filipino, objetos arqueológicos y ejemplares de artes decorativas. También tiene un numeroso depósito del Museo del Prado, con pinturas que se

incluyen cronológicamente entre los siglos XVI y XIX, algunas de las cuales ocupan la denominada Sala Prado. Desde el año 2000, este museo es sección del Museo Nacional de Arte de Cataluña y de la Biblioteca de Cataluña. En 2019, el Museo fue declarado de interés nacional por la Generalitat.

Doménikos Teotokópulos, posteriormente llamado «El Greco» por su origen, nace en Candía, actual Heraclión, en la isla de Creta, en 1541 y habrá de fallecer en Toledo, ciudad en la que estableció su residencia y en la que creó sus mejores obras, a los setenta y tres años, en 1614. Durante sus primeros veintiséis años vivió en Creta, que entonces estaba bajo el dominio de Venecia, siendo un apreciado pintor de iconos de estilo bizantino hasta su marcha a Italia, en donde habrá de permanecer durante una década. En primer lugar visitó Venecia, estudiando y absorbiendo el estilo, la técnica y la utilización del color de los grandes pintores venecianos, especialmente Tiziano y Tintoretto. Posteriormente, marchó a Roma, donde estudió con detenimiento la obra de Miguel Ángel y de los pintores manieristas. En 1577 vino a España, al parecer ilusionado con la idea de participar en la decoración pictórica del monasterio de El Escorial. Con este fin realizó dos obras, que aún permanecen en el monasterio, *La alegoría de la Liga Santa* y *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*, que no fueron muy del gusto de Felipe II.

El Greco se instalará definitivamente en Toledo, donde vivió hasta su fallecimiento pintando lienzos de gran tamaño, imágenes de devoción, a veces con intervención de su taller, y especialmente retratos de personajes ilustres toledanos. Con un estilo muy personal, hace evolucionar su estilo realizando figuras muy alargadas, extraordinariamente iluminadas y a la vez muy expresivas, situándolas a veces sobre fondos neutros o en un fondo de paisaje, que siempre es o recuerda a la ciudad de Toledo. Estas características se van agudizando o extremando con los años, si bien su obra nunca deja de ser una síntesis de su aprendizaje en Venecia, con una técnica suelta y de gran colorido, y Roma, con modelos alargados y escorzos de origen manierista, pero casi siempre utilizando esquemas compositivos de origen bizantino.

Las iconografías del Greco en general se ciñen a los dictados de la Contrarreforma, es decir, a los acordados en el Concilio de Trento. Este fue un concilio ecuménico que duró veinticinco sesiones y se celebró como respuesta a la Reforma protestante de Lutero. Sus objetivos eran definir y defender los dogmas que negaban los protestantes, las

Sagradas Escrituras, la Tradición y los Sacramentos, además de establecer cómo debe ser la representación de la divinidad y de los santos, incluyendo los colores a utilizar en túnicas y mantos.

El lienzo, que representa a la Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito, y que se cree fechado entre 1595 y 1600, está firmado en la parte inferior «doménikos theotokópoulos epoiei» en caracteres griegos. Ingresó en el Prado procedente del Museo de la Trinidad, en cuyo inventario manuscrito figura en el asiento número 598. La fecha de su realización, 1595 o 1596 ha sido determinada debido a que El Greco ya trabajaba en Toledo; en él se desarrolla una interesante iconografía de la Sagrada Familia, que también se encuentra en algunas otras obras conocidas con composición similar y misma representación, como la que se conserva en el Hospital de Afuera de Toledo, y en el boceto, con algunas variantes, de la National Gallery de Washington.

En esta pintura, la Virgen, con un rostro joven, está sentada centrando la composición y tiene al Niño en su regazo, es decir, está representada como el trono de Dios. Es de mayor tamaño que el resto de los personajes, de hecho, si se pusiera de pie se saldría del lienzo. Sin duda, es la figura protagonista y de mayor interés de la representación. Viste túnica roja y manto azul, colores que se atienen a lo determinado para la representación de la Virgen en la iconografía post-tridentina. Con su brazo derecho abraza a su madre, Santa Ana, que se prepara para ponerle un pañal o tapar al Niño con una tela transparente. Detrás de la Virgen, en segundo plano, en el lado derecho y cerrando la composición, aparece San José, figura de aparición casi obligatoria en las directrices contrarreformistas, que dan suma importancia a su presencia en las representaciones de la Sagrada Familia, como figura a imitar por parte de las familias cristianas bendecidas por el sacramento del matrimonio. Abajo, a la derecha, aparece San Juan Bautista niño, desnudo, de figura muy alargada, portando un recipiente de cristal lleno de frutas que parecen confitadas en su mano derecha, y acercando su dedo índice de la mano izquierda a la boca, como solicitando silencio a los espectadores. Todo está pintado sobre un fondo azul cubierto de nubes blancas, sin ninguna otra referencia al espacio en el que se desarrolla la escena y con una pincelada suelta de rico colorido. Tanto la iconografía como los tipos evocan a los pintores manieristas florentinos y romanos.

Este lienzo fue depositado en 1986, con otras muchas pinturas, después de arduas y largas negociaciones entre historiadores, políticos catalanes y los responsables del Museo del Prado y de la Dirección

General de Bellas Artes. Desde Vilanova i la Geltrú se negociaba un nuevo depósito, ya que el antiguo les fue retirado definitivamente después del robo ocurrido en la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, por no tener las medidas de seguridad pertinentes. La noche del 31 de enero de 1981, unos ladrones dirigidos por Erik el Belga entraron en el museo y se llevaron prácticamente todas las obras depositadas por el Prado desde 1882. Algunas fueron arrancadas de sus marcos y otras, las más grandes, fueron cortadas del bastidor, salvo la *Anunciación* de El Greco, uno de los lienzos que conformaron el Retablo del Colegio de Doña María de Aragón, encargado a El Greco en 1596, que quedó allí quizá porque creyeron que tenía unas medidas especiales de seguridad. También robaron piezas propiedad del Museo Balaguer. Los responsables del museo se dieron cuenta a la mañana siguiente y acudieron a poner la correspondiente denuncia. El Prado procedió a retirar todas las obras que quedaban en el Balaguer y posteriormente también algunas de las robadas, que fueron localizadas fuera de España poco tiempo después.

Después de varios años de negociaciones y de reclamaciones para que volviera la *Anunciación* de El Greco al Balaguer, se llegó al acuerdo en 1986 de enviar un nuevo depósito, del que formaban parte algunas de las pinturas recobradas, convenientemente restauradas, además de otras nuevas entre las que se encontraba el lienzo que nos ocupa.

El retablo de Doña María de Aragón, conocido por el nombre de su mecenas, al que pertenece la citada *Anunciación*, fue encargado en 1596 para el Colegio Seminario de la Encarnación, de religiosos agustinos calzados. Dicho colegio fue cerrado entre 1808 y 1809 por orden de José Bonaparte, que había suprimido las órdenes religiosas. El edificio se transformó en el llamado Salón de Cortes en 1814 y hoy es el edificio antiguo del Palacio del Senado. El retablo fue desmontado y pasó a formar parte del Museo de la Trinidad.

El Prado expone actualmente cinco lienzos de este retablo. Además de la citada *Anunciación*, los otros cuatro representan *El Bautismo de Cristo, La Crucifixión, La Resurrección* y *Pentecostés*. El sexto, *La Adoración de los pastores*, fue vendido y hoy en día forma parte de las colecciones de pintura europea del Museo Nacional de Rumanía en Bucarest.

FRANCISCO DÍAZ CARREÑO

Posición probable del globo antes del diluvio (1890)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE PONTEVEDRA

SITUADO en el centro histórico de la ciudad, el Museo de Pontevedra fue fundado por la Diputación Provincial en 1927 y abrió sus puertas casi dos años más tarde. Este museo fue creado como apoyo a la Sociedad Arqueológica de Pontevedra y su sede se instaló en el Pazo Castro Monteagudo, edificio construido en 1760 por José Castro Monteagudo, primer auditor de la provincia marítima de Pontevedra. El museo ha ido ampliándose paulatinamente hasta reunir los cinco edificios que hoy lo constituyen. El primero es el llamado «Castro Monteagudo», en el que se expone la platería y pintura no gallega. El segundo es el edificio «Sarmiento», antiguo colegio de los jesuitas, construido en el siglo XVIII, que pertenece al Museo de Pontevedra desde 1979 y fue rehabilitado en 2013, en el que se exponen los fondos arqueológicos desde la Prehistoria hasta el siglo XIII. El tercero es el denominado «García Flórez», construido a finales del siglo XVIII e incorporado al museo en 1943, en el que se exponen diversas colecciones de artesanía y etnología gallegas; además incorpora un espacio dedicado a ilustres navegantes gallegos, como el almirante Casto Méndez Núñez, y unas salas dedicadas a la música gallega. El cuarto edificio es el denominado «Fernández López», que alberga la Dirección, Conservación, Biblioteca y Archivo. Finalmente, el quinto, de reciente construcción, acoge colecciones de pintura española de los siglos XIX y XX, arte gallego desde el siglo XV hasta la actualidad, además de los talleres de restauración y montaje, y la sala de exposiciones temporales. Finalmente, también pertenecen al Museo de Pontevedra las ruinas del convento de Santo Domingo, declarado

Monumento Nacional en 1895.

Francisco Díaz Carreño, nacido en Sevilla y bautizado en la iglesia parroquial de San Vicente Mártir en 1836, fue un pintor esencialmente de retratos, pero también cultivó la pintura costumbrista, además de realizar copias de los grandes maestros españoles. Perteneció a una familia aristocrática y bien relacionada, especialmente por línea materna. Su padre fue Francisco de Paula Díaz Adriaenssens, amigo en su juventud de la madrina del futuro pintor, Cecilia Böhl de Faber, marquesa viuda de Arco Hermoso y escritora de fama, conocida con el seudónimo de Fernán Caballero, que imaginamos ayudó a su ahijado cuando este trasladó su residencia de Sevilla a Madrid. La familia se instala en la capital en 1841 y en ella el futuro pintor estudia Derecho en la Universidad Central, sucesora o continuadora de la Universidad de Alcalá, instalada en Madrid en el edificio de la calle San Bernardo, que antes de la expulsión de los jesuitas había sido sede del noviciado de esta orden religiosa. Entre 1852 y 1859 realizó sus estudios universitarios simultaneándolos con los estudios de Dibujo y Pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo discípulo de Federico de Madrazo, en cuyo taller estuvo aprendiendo y colaborando en alguna de las obras del maestro. Parece evidente que su relación con Fernán Caballero fue la que le permitió conocer a Federico de Madrazo, pintor de cámara de la reina Isabel II y director del Museo del Prado en dos ocasiones, y también a su amistad con su hermano, Pedro de Madrazo, y con el escritor, traductor y.

En 1862 se traslada a Roma para continuar aprendiendo, con una pensión que le había sido otorgada por la reina Isabel II, y allí permanece durante un par de años. Participó activa y asiduamente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde el primer momento, incluso enviando obras desde Italia, si bien por gran parte de ellas no

recibió ninguna recompensa. Sí obtuvo mención honorífica en 1856 y terceras medallas en 1864 y 1867, también una tercera medalla en la exposición celebrada en Sevilla en 1868. Al fallecer su padre, Díaz Carreño pierde parte del apoyo social y económico que tenía y se ve obligado a pintar cuadros costumbristas, de género y a copiar retratos de españoles ilustres realizados por maestros anteriores, que habrían de formar parte del Museo Iconográfico, instalado en locales del Museo del Prado. También realizó dibujos, acuarelas y litografías científicas. Murió en 1903.

La pintura que nos ocupa no deja de ser la representación anecdótica de la travesura de una niña, que no es algo muy habitual en la pintura de género de finales del siglo XIX. Realizada en 1890, probablemente por encargo, fue adquirida al pintor para el Museo Nacional de Pintura y Escultura al año siguiente de ser pintada. Podríamos considerarla un lienzo de género menor en cuanto a su argumento superficial, que juega con la comprensión del espectador, realizado con una técnica sobria y un rico colorido. Sin duda, tiene valor documental, pues la escena se desarrolla en un ambiente recargado, habitual en las escenas de interior de finales del siglo XIX. El lienzo nos describe una habitación de una vivienda burguesa, cuyo fondo o último plano parece ser un biombo. A la derecha hay una silla medio cubierta con una tela, sobre la que descansa un muñeco montado en un triciclo de grandes ruedas, y en la parte inferior, sobre la alfombra, hay una locomotora que arrastra un vagón de carga. Sin duda, el pintor nos está indicando que es una habitación infantil de una casa burguesa. La composición se centra en una niña rubia, con un vestido blanco y azul terminado en encaje y ceñido a la cintura con una banda de diferentes colores, y calzada con zapatos de charol; está subida, de forma poco estable, en un escabel, empinándose para coger una pecera llena de agua, que amenaza con venírsela encima y que está colocada sobre un mueble con cajones. En primer plano, observando la maniobra y esperando su recompensa, los dos peces que hay en la pecera, vemos un perrito blanco y negro de espaldas.

La pintura fue enviada a Pontevedra a finales del siglo XIX, pero no existía ni fotografía ni descripción en el inventario ni en la Real Orden de depósito, por lo que en el Prado no se sabía siquiera qué representaba. Gracias a la investigación de la Fiscalía del Reino se pudo ver la escena, que nos llevó a incluirla en la exposición titulada, *El niño en el Museo del Prado*, que tuvo lugar en Madrid en 1983, que durante un par de años viajó por salas de toda España, siendo la primera

itinerante que realizó el museo con la intención de que el Prado visitase diferentes ciudades de otras tantas comunidades autónomas, y que a los ciudadanos se les despertase el interés de viajar a Madrid para visitar las salas del museo.

La pintura fue depositada en 1893 en la Sociedad de Amigos del País de Pontevedra; en 1939 pasó a la entonces Escuela de Maestría Industrial. Actualmente y desde junio del año 2007 se exhibe en el Museo de Pontevedra.

FRANCISCO RIZI

Inmaculada Concepción (1675 – 1680)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE CÁDIZ

EL MUSEO de Cádiz tiene su origen en los decretos desamortizadores del ministro Mendizábal, que le habrán de proporcionar las obras procedentes de conventos exclaustrados en la provincia y que se encontraban en los almacenes de la Academia de Bellas Artes. Este museo conoció diferentes ubicaciones hasta que se estableció en su sede actual en 1935, en la céntrica Plaza de la Mina. El edificio fue construido por el arquitecto Juan Daura Jover sobre los terrenos que había ocupado el convento de San Francisco, de estilo neoclásico y que había sido inaugurado en 1838. La sección arqueológica se crea a partir del hallazgo, en 1887, de un sarcófago antropoide fenicio y se va incrementando con otras piezas, donaciones y los objetos reunidos por la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos. El museo compartía espacio con la Academia de Bellas Artes y a partir de 1970 se crea además una sección etnográfica; en 1980 se realizan obras de ampliación y adecuación. En 2004 se dona al Museo de Cádiz un inmueble particular, la denominada Casa Pinillos, que tras una gran rehabilitación cuenta con nuevas salas para arte contemporáneo y para la organización de actos y exposiciones.

El pintor Francisco Rizi de Guevara, hijo del también pintor Antonio Ricci de Ancona, nació en Madrid en 1614. Su madre era española y su padre había venido a España como ayudante de Federico Zuccaro, para trabajar en el monasterio de El Escorial. Cuando el maestro volvió a Italia, él se quedó en Madrid, abandonando pronto la pintura y dedicándose a labores de ingeniería y obras públicas. Francisco fue el menor de siete hermanos, uno de los cuales, fray Juan Andrés Rizi,

destacó también en el oficio de pintor. Se educó con Vicente Carducho, probablemente de su mano y recomendación trabajó para Palacio, pero no solo tuvo encargos para la corte, ya que su clientela fue fundamentalmente religiosa, recibiendo encargos para iglesias y conventos madrileños, pero también de fuera de Madrid, destacando los que le efectuaron para pintar en la catedral de Toledo. En 1649 participa, realizando decoraciones y arcos triunfales, en la ornamentación de la ciudad para la entrada en la capital de la reina consorte Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV y, años más tarde, en 1656, es nombrado pintor del rey con un sueldo anual de 72.000 maravedíes. En la década de los sesenta del siglo XVII colabora con Juan Carreño de Miranda en la decoración de bóvedas y cúpulas, especialmente de las iglesias madrileñas, al temple y posteriormente al fresco, algo poco habitual en la pintura española del momento. Esta colaboración se deterioró después de que Carreño, en 1671, fuese nombrado pintor de cámara del rey, puesto que por antigüedad Rizi entendía que le correspondía a él, enfriándose su relación, aunque durante un tiempo siguieron trabajando juntos. Su obra en esta época es más frecuente fuera de Madrid aunque entre 1680 y 1685 hay una cierta recuperación de encargos por parte de la corte. De hecho, Carlos II le encarga la realización para El Escorial del gran lienzo *Adoración de la Sagrada Forma* para la Sacristía Nueva del monasterio, que habrá de realizar su discípulo Claudio Coello, al fallecer Rizi en 1685 en el propio monasterio.

Gran conocedor de las composiciones y técnica rubenianas, así como de los colores cálidos, pincelada suelta y vibrante del pintor flamenco y de los pintores venecianos, Rizi fue un gran dibujante. Su técnica es rápida y vibrante, sus composiciones están llenas de movimiento, logrado por la utilización de colores cálidos aplicados con un toque de pincel fuerte y seguro. Su figura también es importante por ser maestro de la siguiente generación de extraordinarios pintores madrileños; por citar a algunos, fue el maestro de Juan Antonio de Frías y Escalante, José Antolínez, Isidoro Arredondo y, sobre todo, de Claudio Coello, todos ellos destacados referentes del Barroco madrileño.

El dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María no se proclamará hasta 1854 por el papa Pío IX, pero España insistió desde antiguo en su petición de proclamación, así como en la representación de la Inmaculada. Concretamente, la orden franciscana fue la mejor defensora y propulsora del mismo, aunque no la única. El dogma sostiene que la Virgen María estuvo libre del pecado original desde el momento de su concepción, que simbólicamente se representaba en el arte europeo con la imagen del abrazo de San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen, ante la Puerta Dorada. La pintura que nos ocupa y que ingresó en el Prado desde el Museo de la Trinidad, procedente probablemente de un convento madrileño desamortizado, tiene un amplísimo desarrollo gracias a sus grandes dimensiones. La figura de la Virgen se ajusta a «la mujer vestida de sol» que está descrita en el capítulo XII. I del Apocalipsis como una joven erguida, con los pies sobre el globo de la luna, coronada por doce estrellas, vestida con túnica blanca y manto azul, acompañada por numerosos angelitos que prácticamente llenan la superficie del lienzo, algunos en posturas inverosímiles, pintados en fuertes escorzos, que consiguen aportar dinamismo a las figuras; ellos portan algunos de los atributos referidos a la Virgen en la letanía lauretana, como son azucenas, palmas, rosas, laurel, etc. Al fondo y en la parte superior izquierda, sostenido también por los angelotes, el espejo y la puerta del cielo; a la derecha, también presentada por ángeles niños, el Arca sellada y la escala de Jacob.

La silueta de la Virgen está en movimiento gracias al dinamismo que el pintor ha otorgado a los pliegues del manto que viste y a la larga melena, que también parece estar movida por el viento. Este va a ser el modelo iconográfico de la Inmaculada Concepción que se generalizará a lo largo del siglo XVII, incluso en siglos posteriores, entre todos los pintores españoles de todas las escuelas, cuya devoción y representación

fue llevada también a América. Sin duda, por la excelente composición y por la técnica magistral utilizada, es una obra que corresponde a la madurez del pintor, cuando ya había desarrollado plenamente su estilo, por eso ha sido datada en torno a 1675 y 1680. Esta última fecha es en la que Rizi pinta la *Inmaculada de las Gaitanas*, en Toledo, de mayor tamaño y con una iconografía si cabe, más compleja. Un modelo ejemplar de la iconografía de la Inmaculada Concepción es la realizada por José de Ribera en 1635, por encargo del sexto conde de Monterrey, para el retablo mayor de la iglesia de las Agustinas de Monterrey, en Salamanca, especialmente en cuanto al cambio de colorido de túnica y manto al azul, símbolo de eternidad, y blanco, color que significa pureza, pues en las anteriores representaciones los pintores utilizaban el rojo y el azul. La Inmaculada de Ribera destaca también por el dinamismo de la representación y la importancia del movimiento ocasionado por el Descenso de la Virgen, cuya iconografía queda definitivamente desligada de la Asunción de María.

En fechas recientes se ha sugerido la posibilidad de que el lienzo proceda del convento madrileño de la Visitación de Nuestra Señora, conocido como de Santa Clara, ocupado por monjas franciscanas clarisas. La pintura fue depositada en 1879 en la Academia de Bellas Artes de Cádiz y actualmente se encuentra expuesta en las salas del Museo de Cádiz, que ocupa el mismo edificio de la Academia. Podríamos pensar que se envió allí por su gran tamaño, pero es preferible creer que se debió a la devoción de la provincia gaditana a la Inmaculada. De hecho, en julio de 1870, cuando se constituyó el primer Ayuntamiento de La Línea, se denominó «de la Concepción», nombre elegido por la comisión de vecinos de la ciudad.

FRANCISCO JOVER Y CASANOVA

Reposición de Colón (1880)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES GRAVINA, ALICANTE

EL MUBAG o Museo de Bellas Artes Gravina, dependiente de la Diputación Provincial de Alicante, está situado en el centro del casco histórico de la ciudad, en el que fue el Palacio del conde de Lumiares, construido entre 1798 y 1808, precisamente en la calle Gravina. Es un edificio con cuatro plantas que ha sido declarado Monumento Histórico Artístico de carácter local y que fue remodelado durante los últimos años del siglo XX, inaugurándose como Sala de Exposiciones en 2001. Años más tarde, la Diputación decidió convertirlo en Museo de Bellas Artes y, desde 2012 hasta la actualidad, allí se exponen pinturas y esculturas de artistas alicantinos procedentes de la propia Diputación Provincial y del Ayuntamiento de Alicante, así como obras depositadas por el Museo del Prado, el Museo Sorolla y el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Francisco Jover y Casanova nace en 1836 en Muro, pueblo que se encuentra en el norte de la provincia de Alicante y habrá de fallecer en Madrid en 1890. Cursó sus estudios de pintura en la capital, en la Real Academia de San Fernando y en el taller de Federico de Madrazo, donde se inició en la práctica de la pintura de historia con ayuda de su maestro. Al parecer, allí realizó su primer cuadro de historia titulado *Colón conducido a España con grillos y esposas, a las órdenes del capitán Villejo*. Desde muy joven participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, obteniendo diversos premios y después de conseguir una pensión del Estado, se trasladó a Roma para estudiar en la Academia Chigi; en la capital italiana permaneció durante varios años aprendiendo y teniendo contactos con otros artistas españoles y extranjeros, algunos pensionados por Diputaciones e instituciones locales, y con aquellos pintores españoles que se habían instalado en Roma, como era el caso de Mariano Fortuny, al que conoció a través de Joaquín Agrasot, amigo del maestro. Durante su etapa romana pintó cuadros de género de pequeño formato, algunos con temas orientales y escenas de época, sin olvidar los temas históricos. A su vuelta a Madrid, en donde se instaló definitivamente, simultanea la docencia como profesor ayudante de Dibujo y su carrera como pintor. Realiza dos

grandes lienzos para la Real Basílica de San Francisco el Grande, que representan a *San Fernando y santos españoles*, y a *Santa Teresa y santas españolas*, pero también practica la pintura al fresco en la iglesia de San Antonio de Cádiz. Además realiza acuarelas y retratos para el Museo de Iconografía Nacional, estos últimos a veces copiando a grandes autores, aunque sus temas favoritos siguen siendo los de pintura de historia, es decir, la representación de momentos históricos importantes y de particular significado, que en ese momento es el género más demandado en los encargos de las instituciones y de los concursos académicos.

Reposición de Colón, lienzo presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, fue adquirido al autor ese mismo año para el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Representa el momento en que Colón y su familia son recibidos por los Reyes Católicos en La Alhambra, para otorgarle su perdón. La composición se centra en la reina Isabel y en Cristóbal Colón postrado de rodillas; detrás de este primer plano se encuentra Fernando observando la escena. A ambos lados de la composición, el pintor sitúa dos grupos de personajes que la cierran: el de la izquierda lo forman los cortesanos; y el de la derecha, los familiares del almirante, custodiados todos por soldados armados. La escenografía de los últimos planos recrea motivos arquitectónicos, arcos y capiteles nazaríes, y el telón de fondo es un tapiz colgado en la pared que representa el Calvario, delimitado por un ribete o bordura con motivos vegetales.

Cristóbal Colón, navegante y cartógrafo, que fue nombrado almirante, virrey y gobernador de las denominadas Indias Occidentales, al servicio de la Corona de Castilla, efectuó cuatro viajes de ida y vuelta, trazando una ruta para llegar y volver de las Américas. Como gobernador colonial, Colón fue acusado por sus contemporáneos de brutalidad, especialmente con los indígenas. Al parecer, durante su gobierno en La Española (actualmente República Dominicana y Haití), los taínos habían resultado diezmados y no se contabilizaron en los censos de la época; sus descendientes fueron objeto de un determinado impuesto, y terminaron repartidos entre los colonos, que los vendieron como esclavos. Esto originó unas tensas relaciones con la Corona de Castilla, que determinó el arresto de Colón y su expulsión de La Española en el año 1500. Después de su tercer viaje, en el que llegó hasta la desembocadura del río Orinoco, habiendo navegado por las costas e islas de la actual Venezuela y de regreso a La Española, se encontró que don Francisco de Bobadilla había llegado a la isla, enviado

por los Reyes Católicos, para detenerle a él y sus hermanos. Encadenados, los embarcó rumbo a la península y cuenta la leyenda que Colón no quiso que le quitaran los grilletes durante toda la travesía. Al llegar a España, recuperó su libertad, hizo que le quitasen los grilletes, pero perdió su prestigio y poderes, pues estuvo encarcelado durante seis meses junto a sus hermanos. Pasado ese tiempo, los Reyes Católicos mandaron llamar a Colón y a sus familiares al Palacio de La Alhambra —momento representado por Francisco Jover— y, después de escuchar sus razonamientos y súplicas, le devolvieron la libertad de forma definitiva junto con sus riquezas, aceptando financiar su cuarto viaje a las Indias Occidentales, que se inició el 3 de abril de 1502. Pero Colón nunca recuperó su nombramiento como gobernador, cargo que fue asumido por Nicolás de Ovando y Cáceres.

La historia del depósito de este cuadro de grandes dimensiones es algo complicada, especialmente dado su gran tamaño. Fue enviada al entonces Museo Provincial de Valladolid en 1882. Sabemos que estuvo en la Universidad de la ciudad y, con el deseo de regularizar su situación, se procedió a realizar su levantamiento definitivo en el museo y su nuevo depósito en la Universidad en 1990. Allí estuvo hasta su nuevo levantamiento, en 2005. Por su tamaño, acrecentado por el embalaje, no cabía en los almacenes del Museo del Prado, en ese momento bajo las obras de ampliación dirigidas por Rafael Moneo, por lo que se decidió enviarlo al Palacio de Polentinos, en Ávila, ocupado por la administración militar y sede del Archivo General Militar, que generosamente habían cedido los terrenos de su gimnasio para albergar todos los bienes existentes en el Palacio de la duquesa de Valencia, también en Ávila, asignado en ese momento al Museo del Prado por el Ministerio de Cultura, y que comenzaba sus obras de rehabilitación. Allí estuvo hasta que fue depositado en el MUBAG (Museo de Bellas Artes Gravina) de Alicante, dependiente de la Diputación Provincial, que se inauguraba como museo en 2012, junto con otras obras de pintores alicantinos, la mayoría de los cuales habían sido becados por la Diputación para estudiar fuera de la provincia. El cuadro, procedente de Ávila, llegó a Alicante ese mismo año y desde entonces cuelga en las salas de exposición del citado museo.

DIÓSCORO TEÓFILO DE LA PUEBLA Y TOLÍN

Primer desembarco de Cristóbal Colón en América (1860)

DEPOSITADO EN EL AYUNTAMIENTO DE A CORUÑA

EL EDIFICIO modernista del Ayuntamiento de A Coruña, situado en el lado norte de la Plaza de María Pita, empezó a construirse en 1904 por el arquitecto Pedro Mariño Ortega, pero hasta 1917, concluidas las obras, no se instala en él la corporación municipal. La inauguración oficial tuvo lugar en 1927, durante la visita oficial a la ciudad de los entonces reyes españoles, Alfonso XIII y Victoria Eugenia. De gran tamaño, el edificio consta de varias plantas y en la principal se encuentra el Salón de Actos, la oficina del alcalde y el Salón Real, donde está colgada la pintura que nos ocupa, junto con otras obras de arte propiedad del Ayuntamiento.

La pintura, en realidad, fue depositada por el desaparecido Museo de Arte Moderno en la Real Academia Gallega, institución que tiene como objetivo el estudio de la cultura en Galicia y especialmente de la lengua gallega, en 1921. La Academia se constituyó en 1906, presidida por Manuel Murguía, que estuvo al frente de la institución hasta 1923. Al no tener una sede propia, se alojó en el edificio del Ayuntamiento y allí estuvo durante muchos años, hasta que se trasladó a su nueva sede, en la calle Tabernas, precisamente a la antigua vivienda de Emilia Pardo Bazán, en 1970. El lienzo depositado no cabía por sus dimensiones, así que se quedó en el Ayuntamiento.

El autor de la pintura, conocido para abreviar como Dióscoro de la Puebla, nace en Melgar de Fernamental, provincia de Burgos, en 1831 y habrá de morir en Madrid en 1901. Cursa sus primeros estudios en la Escuela Pública de Carrión de los Condes, y mejora sus dotes como dibujante en la Escuela Municipal de Dibujo, en Palencia. Pronto viaja a Madrid y allí se hace alumno de José de Madrazo y Carlos Luis de Ribera en la Real Academia de San Fernando. Años más tarde, y por concurso de oposición, recibe una beca del Estado para estudiar en Roma, en la Academia Chigi, como otros tantos pensionados, pues todavía no se había creado la Academia de España en la ciudad, y allí establecerá contacto con Mariano Fortuny, residente en la ciudad. La beca tenía una duración de tres años y una dotación de 12.000 reales al año, pero Dióscoro solicita ampliación por dos años más, en los que se dedica a viajar con su amigo, el escritor Pedro Antonio de Alarcón, por Florencia, Venecia, Nápoles y Pompeya, haciendo además, una escapada a París.

En 1863, de regreso en España, es nombrado profesor de Colorido y Composición de la Real Academia Provincial de Cádiz, hasta que un año más tarde se traslada a Madrid como profesor de Dibujo en la Real Academia San Fernando, de la que será nombrado Académico de Mérito en 1882. Finalmente, será director de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, sucediendo al ya fallecido Luis de

Madrazo.

Fue pintor de amplia temática, realizando pintura literaria, fantástica de carácter romántico, religiosa, de género y retrato, pero fue la pintura de historia y especialmente el lienzo que nos ocupa, la que le dio mayor fama.

Primer desembarco de Cristóbal Colón en América obtuvo la primera medalla de pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 y fue adquirida por el Estado con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura por 30.000 reales. Años más tarde, en 1876, la pintura recibió el Premio de Historia en la Exposición Universal de Filadelfia. Representa, en versión libre, parece que más literaria que histórica, el momento de la llegada de Colón a América, el 12 de octubre de 1492, en concreto a una de las playas de Guanahaní, que él denominó de San Salvador. El lienzo, de gran tamaño, fue consecuencia de un boceto pintado como obligación de envío y justificación de su pensión en Roma durante el segundo año de estancia allí, sin apenas variantes.

Esta composición tuvo tanta fortuna que aparece en todos los manuales de historia en el capítulo dedicado al descubrimiento. También fue el modelo utilizado en la secuencia relativa al descubrimiento en la película *Alba de América*, de 1951 y cuyo director fue Juan de Orduña, que tuvo como asesores artísticos al marqués de Lozoya y al historiador Ramón Menéndez Pidal. Con una técnica fina y un dibujo preciso, el pintor representa al almirante, rodilla en tierra, vestido de rojo, mirando al cielo y dando gracias a Dios, mientras toma posesión de esas tierras en nombre de los Reyes Católicos, cuyo estandarte clava en la arena de la playa. A la derecha, algunos de los tripulantes, vestidos en tonos ocres, con diversas actitudes y diferentes expresiones, van llegando en barcas desde los tres navíos fondeados en un mar tranquilo, en el último plano de la composición. A la izquierda de Cristóbal Colón, un fraile franciscano muestra un crucifijo y, cerrando la composición por este lado, junto a un árbol, están los indígenas, medio vestidos y en diferentes actitudes, pero todos sorprendidos por la presencia de los españoles recién llegados. Colón, cuyo rostro se desconoce, ya que nunca le hicieron un retrato, está representado según el modelo existente en el Museo Naval, una pintura de Rafael Tejeo realizada en 1828, copiada de una estampa de Alejandro Capriolo, publicada en Roma en 1596, en el libro *Ritratti di Cento Capitani Illustri*.

El primer viaje de Colón al servicio de los Reyes Católicos, que dará como resultado la llegada a tierras americanas, comenzó el 3 de agosto

de 1492 con tres naves, dos carabelas, la Pinta y la Niña, y una nao, la Santa María, donde iba el almirante. Se detuvieron en las islas Canarias para arreglar el timón de la Pinta y navegaron hasta tocar tierra en una de las islas del archipiélago de las Bahamas, cuyo nombre está todavía en discusión, aunque la mayor parte de los historiadores consideran que llegaron a la actual isla de Watling, precisamente el 12 de octubre de ese año.

El 24 de diciembre, la nao Santa María encalló en las costas de La Española, primer asentamiento español en el Nuevo Mundo y con sus restos se construyó el Fuerte de Navidad. Las dos carabelas restantes emprendieron el camino de regreso a la península ibérica en enero de 1493. Una tormenta las separó y la Pinta, al mando de Pinzón, llegó la primera a las costas españolas, en concreto a Bayona, en Galicia, desde donde comunicó a los Reyes Católicos, por carta, el descubrimiento de las nuevas tierras. La Niña, nave en la que viajaba Colón, hizo escala en las islas Azores y posteriormente en Lisboa, llegando al puerto de Palos el 15 de febrero, y un mes después, Colón será recibido por los reyes en Barcelona.

ANTONIO CABA Y CASAMITJANA

La heroína de Peralada (1863)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE LA VILLA DE PERALADA

EL MUSEO de Peralada forma parte del Centro Cultural de Santo Domingo, que incluye un pequeño claustro románico con capiteles figurados del siglo XII, que es lo único que se conserva del monasterio agustino, que fue desamortizado en 1835 y adquirido por el Ayuntamiento de la ciudad. El edificio que rodeaba el claustro, un gran baluarte reconstruido en el siglo XVIII, fue derribado en los años sesenta del siglo XX. En este museo se encuentra expuesto desde 2010 *La heroína de Peralada*, junto a algunos de los modelos o bocetos realizados también por Antonio Caba, trasladado desde el edificio del Ayuntamiento, donde se encontraba desde 1989, cuando llegó procedente de la Audiencia de Barcelona, hoy Tribunal Superior de Justicia de Cataluña, donde fue depositado por el Museo del Prado en 1907.

Peralada es un municipio pequeño, situado en el Alto Ampurdán, que tiene su origen en un poblado quizá ibérico, que más tarde fue un «pagus» o unidad territorial y administrativa en época romana. Posteriormente, perteneció al Condado de Peralada y en la Edad Media quedó bajo el dominio del Condado de Ampurias. El castillo, hoy casino, por el que la ciudad es más conocida, era la antigua residencia de los condes de Rocaberti y Peralada, fue restaurado a finales del siglo XIX. En él se alojaron, durante la Guerra Civil española, algunos de los fondos artísticos que iban camino a Ginebra, siguiendo al gobierno republicano español camino de su exilio.

El pintor Antonio Caba y Casamitjana, nacido en Barcelona en 1838 y fallecido en la misma ciudad el 1907, fue un pintor que se ocupó de

varios géneros pictóricos, pero era conocido como representante del academicismo y especialmente famoso como retratista. Se formó en la Escuela de la Lonja de Barcelona, donde fue alumno de Gabriel Planella y Claudio Lorenzale. En 1861, el Liceo de Barcelona sufrió un pavoroso incendio y, con motivo de su reconstrucción, a Caba le encargan uno de los medallones de los ocho que habrían de decorar el techo de la sala. En él representó *El Acero de Madrid*, inspirándose en la obra de teatro del mismo título, escrita por Lope de Vega. En 1863 viaja a Madrid con una pensión concedida por la Diputación Provincial de Barcelona para estudiar en la Escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue alumno de Federico de Madrazo. Posteriormente, viajó a Roma y a París donde aprendió la realización de pintura al fresco con Carlos Luis de la Roche, que sin duda le ayudó en la ejecución de las pinturas para algunas residencias particulares de la burguesía catalana, en especial la barcelonesa.

Al año siguiente, en 1864, se presenta por primera vez a la Exposición Nacional de Bellas Artes con *La heroína de Peralada*, obteniendo medalla de segunda clase; la obra fue adquirida por el Estado para el entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura. En 1874, consiguió por oposición la plaza de profesor de Colorido y Composición de la escuela de la Lonja y, entre 1887 y 1901 fue director de la misma. La mayor parte de su obra se encuentra en los museos catalanes, especialmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y en el de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, cuya sede se encuentra en el edificio de la Lonja, en el que pasó gran parte de su vida.

El lienzo seleccionado representa en primer plano a una mujer corpulenta, vestida con cota de malla, que lleva un pendiente en una oreja, sujeta con su mano derecha la brida del caballo del jinete, con el fin de inmovilizarlo y se dispone, blandiendo la espada con su mano izquierda, a clavársela al enemigo. La escena se desarrolla en un exterior en cuyo fondo se adivina una ciudad, que obviamente representa a Peralada.

La escena está inspirada por el relato incluido en las *Crónicas* de Ramón Muntaner, que dijo ser testigo de los hechos ocurridos en 1285. Escritor, historiador, militar y político, de familia noble, salió de Peralada cuando esta fue incendiada por los invasores franceses. Entre otros hechos, participó en la conquista de Menorca, luchó en Sicilia contra los franceses y formó parte de la expedición militar de los llamados «almogávares» que, comandados por Roger de Flor y contratados por los emperadores bizantinos, fueron a luchar contra los turcos otomanos que se estaban haciendo fuertes en la actual Anatolia. Después de la conquista de Sicilia por el rey Pedro III de Aragón, que intervino para mantener los derechos de su esposa, Constanza II de Sicilia, este fue excomulgado por el papa, que además organizó una cruzada contra él, otorgando el reino de Sicilia a Carlos de Valois, hermano del rey de Francia. En 1285 se produjo la invasión francesa del Ampurdán y del Rosellón. Fue este año, según narra Muntaner en primera persona, cuando Mercadera, una mujer corpulenta, alta y sabia, que tenía un taller de mercería en el que elaboraba cintas, velos y complementos para la costura y para hacer vestidos y que cultivaba un huerto para su subsistencia fuera de la muralla, ante el asedio francés decidió vestirse de hombre y llevar escudo, lanza y espada para poder buscarse el sustento. Un día, mientras cultivaba su huerto, apareció un soldado francés que se había caído junto con su caballo en el reguero de agua que servía para regar la tierra cultivada. Sin pensárselo dos veces, le ensartó la lanza, dejándole clavado a su montura y gritándole, «caballero, muerto sois si no os rendís». El francés se rindió y la heroína le condujo a Peralada después de sacarle la lanza. El rey, que se encontraba en la ciudad, le hizo explicar lo sucedido y le regaló como botín el caballo y las armas del vencido, una vez pagado el rescate del prisionero.

Sin duda, después del itinerario narrado en líneas atrás, hoy la pintura se encuentra en el sitio adecuado, teniendo en cuenta que en el Museo de la Villa de Peralada también se hace difusión de la figura de Muntaner y de la historia medieval de la ciudad, en una de cuyas plazas se conserva la vivienda familiar del ilustre cronista.

JOSÉ CASADO DEL ALISAL

La leyenda del Rey Monje o La campana de Huesca (1880)

DEPOSITADO EN EL AYUNTAMIENTO DE HUESCA

EL EDIFICIO del Ayuntamiento de Huesca, en el que se encuentra alojada la pintura depositada, en concreto en la llamada Sala del Justicia, empezó a ser construido en 1451 en la Plaza de la Catedral, como sede del Consejo oscense. Las obras se concluyeron rápidamente, en apenas diez años, pero la creación de la institución como fórmula del autogobierno de la ciudad data del siglo XII. Desde 1271 y hasta mediados del siglo XV, el citado Consejo se estuvo reuniendo en la Casa de la Caridad a lo largo de aproximadamente doscientos años. Diez años más tarde del inicio de las obras, el citado Consejo ocupó el nuevo edificio, que se llamó originalmente Casa de la Corte, denominación que desaparecerá pronto para llamarse Casas de la Ciudad. Después de algunas remodelaciones en el interior y en las cubiertas, realizadas por un maestro de obras llamado Miguel de Altué, se respetó la estructura original del interior, que constaba de varios espacios en torno a dos amplias salas cubiertas con sendos alfarjes, situadas en la planta baja y en la primera y unidas por una monumental escalera. Se demolió la fachada exterior en 1610 y además se le añadió, en la planta superior, una galería de columnas que va de torre a torre.

Durante la Guerra de Sucesión, la ciudad tomó parte unas veces a favor del archiduque Carlos y otras de Felipe de Borbón, que en cuanto consiguió el trono español, abolió las principales instituciones aragonesas, entre ellas el antiguo Concejo, sustituyéndolo por un Ayuntamiento semejante a los existentes en Castilla. Las primeras representaciones del interior y del exterior del edificio del Ayuntamiento datan del siglo XIX y se deben a dibujos del pintor

Francisco Javier Parcerisa para *Recuerdos y bellezas de España*, publicado desde 1839, y del pintor oscense Valentín de Carderera, especialmente en sus acuarelas del exterior del Ayuntamiento. El edificio resultó muy afectado durante la Guerra Civil española y tuvo que ser reconstruido por la Dirección General de Regiones Devastadas, quedándose solamente como edificio municipal, ya que con anterioridad también tenía su sede la Audiencia Provincial. En este momento se solicitó del Ministerio la correspondiente Orden Ministerial de depósito para que la pintura, *La campana de Huesca*, se alojase en el Ayuntamiento. El lienzo llegó en 1951 procedente del Palacio del Senado, que en esos momentos era la sede del Consejo Nacional del Movimiento.

El autor de este lienzo de gran formato, firmado y fechado en Roma en 1880, fue José María Casado del Alisal, nacido en Villada, Palencia, en 1831 y fallecido en Madrid en 1886. Realiza sus primeros estudios en Palencia, a la vez que iniciaba su formación artística en la Escuela Municipal de Dibujo de la ciudad, siendo alumno de José María Velasco, que a su vez había sido discípulo de Vicente López, que animó a sus padres a que le enviaran a estudiar a la capital. En 1850 ingresó en la Escuela Oficial de Pintura, Escultura y Grabado, teniendo como maestro a Federico de Madrazo, cuyo estudio frecuentó desde entonces. Obtuvo una pensión para ir a estudiar a Roma, ciudad que le permitió conocer la obra de los grandes maestros renacentistas y barrocos, y desde allí viajaría a Nápoles, Milán y Venecia. Desde Italia participa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que son generalmente de tema histórico, obteniendo algunos premios. Una vez prorrogada su pensión, viaja a París y se relaciona con los pintores franceses del momento y en 1861 pinta *El juramento de las Cortes de Cádiz de 1810*, que decora el Salón de Sesiones del edificio del Congreso de los Diputados. Casado del Alisal no quiso recibir recompensa alguna por esta obra y el Congreso, en agradecimiento, le otorgó la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica. En París también pinta *La rendición de Bailén*, primera derrota de las tropas francesas frente a las españolas en 1808, cuya composición está inspirada, por no decir copiada, de *Las Lanzas* de Velázquez. Por esta obra consiguió la primera medalla de la Exposición Nacional y además fue adquirida por la reina Isabel II, que también le distinguió nombrándole pintor honorario de cámara.

Afincado en Madrid desde 1864, se relaciona con personajes del mundo literario y del pictórico. Por ejemplo, es muy conocida su amistad con los hermanos Gustavo y Valeriano Domínguez Bécquer, y sigue presentando obras a exposiciones y dando clases en la Escuela Superior de Pintura. En 1873, el Gobierno de la Primera República crea la Academia Española de Bellas Artes en Roma y nombra director al pintor Eduardo Rosales, que habrá de fallecer sin tomar posesión. Se nombra entonces a Casado del Alisal como primer director que, además de ejercer su cargo, no dejó de pintar. Con motivo de la inauguración del nuevo edificio de la Academia, expuso el lienzo que había pintado y firmado el año anterior, que era *La leyenda del rey Monje o La campana de Huesca*, que también presentará a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. Tanto sus partidarios como él, creyeron que se le iba a otorgar la medalla de honor, pero no la obtuvo y, sumando al disgusto su resentida salud, dimitió como director de la Academia. Debido a la intervención de Emilio Castelar, que solicitó que el Estado adquiriese la obra, esta pasó a formar parte de las colecciones del entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura. El cuadro fue premiado además con

medallas de oro en las Exposiciones Universales de Viena en 1882, y de Múnich en 1883. En Madrid, Casado del Alisal retomó sus tareas docentes, pintó retratos de próceres; viajó a Argentina para visitar a su hermano, empresario de éxito y, a su regreso, fue elegido miembro de la Real Academia de San Fernando y participó en la decoración mural de una de las capillas, la dedicada a las Órdenes Militares, en la Real Basílica de San Francisco el Grande, pintando *Santiago en Clavijo*. Falleció en Madrid en 1886.

El lienzo que nos ocupa tiene una composición simple aunque sabia, como lo es la técnica empleada. Consta de dos grupos de personajes que ocupan el lienzo a izquierda y derecha, una distribución marcada por la arquitectura sobria y desnuda de la sala, la escalera por la que se accede a ella, que corresponde estilísticamente con las fechas del reinado de Ramiro II el Monje, desde 1134 a 1157. Este rey, que desde muy joven fue monje en el monasterio francés de San Ponce de Tomeras, después abad de San Pedro el Viejo de Huesca y, por último, obispo de Roda de Isábena, se vio obligado a suceder a su hermano, el rey Alfonso I, muerto en 1134 sin sucesión directa. En ese momento, había en Aragón diferentes bandos de nobles enfrentados entre sí en su afán de conseguir más poder. Parece ser que el rey estuvo a punto de perder el trono y huyó de Huesca, refugiándose en Besalú y pidiendo consejo a su antiguo abad, que le dijo que debía arrancar las malas hierbas de su jardín. A su regreso, hizo correr la voz de que iba a construir una campana lo suficientemente grande como para que su tañido se escuchase en todo el reino e invitó a los nobles a verla. Hizo pasar a los más belicosos a una de las habitaciones del Palacio, donde fueron degollados y las cabezas dispuestas en círculo, como si de una campana se tratase, y en el centro, a modo de badajo, la del obispo de Jaca, al parecer su principal enemigo.

Esta leyenda que, forma parte del acervo cultural aragonés, es la que representa Casado del Alisal en su lienzo, realizado con gran maestría, disponiendo a los personajes en dos grupos a ambos lados de la pintura. A la izquierda, en la oscuridad, está el rey, con barba blanca, sujetando con una cadena a un gran perro; al fondo, junto a la desnuda arquitectura de marcados sillares de piedra y en escorzo, se ven algunos de los cuerpos mutilados, cuyas cabezas sangrantes están dispuestas en círculo en el suelo. A la derecha, la escalera por la que descienden el resto de los nobles invitados a ver la famosa campana, iluminados, sin atreverse a bajar, horrorizados por la escena que están contemplando, a la vez pensativos y reflexionando. Esta leyenda fue considerada como

cierta durante bastante tiempo, hasta que la historiografía del siglo XIX empezó a dudar de su veracidad. Aparece mencionada en la *Crónica de San Juan de la Peña*, fechada en el siglo XIV, y fue muy citada en la literatura española de todos los tiempos. En 1854, Antonio Cánovas del Castillo publica una novela histórica titulada *La Campana de Huesca*, que quizá conociese e inspirase a Casado del Alisal. También es posible que para la realización de la arquitectura tuviera en mente los grabados de Parcerisa o las acuarelas de Carderera.

BONAVENTURA LIGLI Y FILIPPO PALLOTTA

La batalla de Almansa (1709)

DEPOSITADO EN EL PALACIO DE BENICARLÓ DE VALENCIA, SEDE DE LAS CORTES VALENCIANAS

DESPUÉS de la aprobación del estatuto de autonomía de la Comunidad Valenciana en 1982, las Cortes valencianas tienen su sede en el llamado Palacio de Benicarló o de los Borja, situado en pleno centro histórico de la ciudad, en la Plaza de San Lorenzo. Fue construido en el siglo XV siguiendo el estilo gótico valenciano, con algunos elementos ya renacentistas, para residencia de la familia Borja o Borgia, apellido por el que también son conocidos. A lo largo de su historia, el edificio ha sido propiedad de varias familias aristocráticas. Los Borja lo habitaron desde 1485 y fue abandonado por los duques de Gandía, es decir, la propia familia Borja, a mediados del siglo XVIII, quedando en estado semirruinoso. A pesar de ello, lo adquirió la Casa de Benavente y, más tarde, la Casa Ducal de Osuna, que lo mantuvo en su poder hasta mediados del siglo XIX, cuando fue adquirido por el conde de Benicarló. Posteriormente y casi de inmediato, lo compró la familia Pujals para establecer allí una fábrica de seda. Durante la Guerra Civil española fue la sede del Gobierno de la Segunda República durante su estancia en Valencia, entre 1936 y 1937, cuando partió hacia Barcelona.

Instaladas las Cortes en el Palacio de Benicarló, solicitan al Museo del Prado en depósito este lienzo titulado *La batalla de Almansa*, una vez concluidas las obras de remodelación, que les es concedido en 1983. Allí fue trasladado desde el Ministerio de Asuntos Exteriores, donde estaba depositado desde 1950. Anteriormente, había estado, también en calidad de depósito, en el Museo Naval.

Los autores de la pintura fueron dos, como consta en la firma en latín, situada en el ángulo inferior derecho: «Eques Philipus. Pallotta Sacrae de Catholicae, Majestatis Architectis Ad visum delineavit et eiusdem asistentia pinxit Bonaventura de Liliis, 1709». Bonaventura Ligli, nacido en Verona y fallecido en Zamora en 1732, fue un pintor italiano establecido en España, donde se le conocerá como Ventura Lirios o de Lirios, como él mimo firma algunas de sus obras. Su biografía es poco conocida y fue Ceán Bermúdez, sin pruebas evidentes, quien escribió que fue alumno de Luca Giordano y que vino a España gracias al duque de Béjar, que quería que trabajase en su palacio. Sin embargo, su primera obra conocida y firmada en España es la que nos ocupa, que fue un encargo de Felipe V para que se representase la batalla que ganaron sus tropas, durante la Guerra de Sucesión, a las del archiduque Carlos de Austria, formadas por portugueses, ingleses y holandeses, batalla esta con la que se inicia la conquista del reino de Valencia.

Según nos indica la firma anteriormente transcrita, Ligli contó con los apuntes e indicaciones del ingeniero y topógrafo Filippo Pallotta, que fue testigo de dicha batalla. Poco se conoce de la biografía de Pallotta, salvo que había nacido en Roma en fecha desconocida y que fallecerá en Madrid en 1721. Sí se sabe que en 1715 fue nombrado delineador del cuerpo de ingenieros del ejército y que la primera obra

dibujada, quizás para ser grabada, es una vista del Real Alcázar de Madrid, que será destruido por un incendio el día de Nochebuena en 1734. Se conocen otros dibujos suyos, quizá para ser grabados, casi siempre basados en acontecimientos de la vida de Felipe V. Pallotta fue testigo de la batalla representada que tuvo lugar el 25 de abril de 1707. Sus dibujos y asistencia sirvieron a Ligli para realizar el cuadro, que en su parte inferior presenta una ancha franja en la que se anotan, bajo numeración, las posiciones de ambos ejércitos, la de los generales y, al fondo, las tropas combatiendo.

La batalla de Almansa tuvo lugar durante el conflicto internacional de la llamada Guerra de Sucesión española, que duró doce años, cuando dos bandos pugnaban por la consecución del trono de España, al haber fallecido el último rey español de la casa de Austria, Carlos II, sin sucesión directa. Los aspirantes al trono eran Felipe de Anjou, hijo del Gran Delfín de Francia, nieto de Luis XIV y de la infanta española María Teresa de Austria, hija de Felipe IV y por tanto, hermana del propio Carlos II; y el archiduque Carlos de Austria, hijo del emperador Leopoldo I de Habsburgo, que estaba casado con la hermana mayor de la reina consorte de España y segunda esposa de Carlos II, Mariana de Neoburgo, que además pertenecía a la casa de Austria o Habsburgo. El 25 de abril de 1707 se encuentran en Almansa, provincia de Albacete, las tropas de Felipe de Anjou, que ya había sido proclamado rey de España como Felipe V, al mando del duque de Berwick, y las favorables al archiduque, mandadas por el marqués de la Mina y formadas generalmente por soldados ingleses, portugueses y holandeses, pretendían llegar a Aragón y desde allí invadir Navarra. La batalla fue breve, comenzó a las tres de la tarde y dos horas después se rindieron las tropas internacionales, con lo que el camino para conquistar el reino valenciano quedó allanado. La conquista sin embargo fue larga, ya que hubieron de rendir y posteriormente repoblar ciudad a ciudad hasta llegar a la capital. Después de la conquista, teniendo en cuenta que habían sido partidarios del archiduque, Felipe V suprimió sus fueros junto los de Aragón, tras la publicación de los llamados «Decretos de Nueva Planta». En la ciudad de Almansa existe un museo dedicado a la batalla, que se representa todos los años en el fin de semana más próximo al día 25 de abril.

El cuadro que nos ocupa es una visión panorámica del desarrollo de la lucha entre ambos contendientes, situados en diferentes planos, en los que se utiliza, a la manera tradicional, tonos más oscuros en el primer plano, un segundo iluminado con tonalidades ocres y verdes, y

un último que cierra la composición en su parte superior, con colores claros y azules en los celajes. En la parte inferior, una franja oscura permite numerar e identificar regimientos, carros de abastecimiento, generales y disposición de las tropas contendientes. El cuadro ingresó temprano en el Prado, diría que en el primer envío, ya que en el inventario de las piezas procedentes de los sitios reales al entonces Museo Real de Pintura y Escultura, se le asigna el número 8. Figura en los inventarios del Palacio del Buen Retiro, en la Galería del Mediodía, en 1772 y 1794; en la secretaría de Estado del Palacio Real de Madrid entre 1814 y 1818; y hoy, finalmente, se encuentra depositado en las Cortes valencianas, en el lugar que parece corresponderle.

ANÓNIMO ESPAÑOL, COPIA DE ROGIER VAN DER WEYDEN

El Descendimiento de la Cruz

(siglo XVI)
DEPOSITADO EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA

LA CAPILLA REAL, dedicada a los Santos Juanes, hoy forma un anexo con la catedral de Granada, aunque la construcción de esta es posterior. La capilla la crean los Reyes Católicos en 1504 como lugar de su enterramiento. Las obras no finalizarán hasta 1521 y en ellas participaron varios arquitectos, primero Enrique Egas, después Juan Gil de Hontañón, Juan de Badajoz el Viejo y Lorenzo Vázquez de Segovia. Construida en estilo gótico tardío, el exterior sigue el modelo del monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo y el interior consta de una única nave con capillas que, al llegar al crucero cierran con una grande y hermosa reja forjada por el Maestro Bartolomé, que le separa del lugar en el que se encuentran los sepulcros de mármol de los Reyes Católicos, obra del italiano Domenico Fancelli, y el de su hija Juana y su esposo, Felipe el Hermoso, realizados por Bartolomé Ordóñez. En realidad, estos sepulcros son monumentos funerarios, ya que los cuerpos de los cuatro se encuentran en la cripta junto con un quinto, el del infante Miguel de la Paz de Portugal, nieto de los Reyes Católicos, que había fallecido siendo niño. Al fondo, en el testero de la capilla, se encuentra el retablo mayor diseñado por Felipe Bigarny y la pintura que nos ocupa, depositada en 1992, está situada en la pared más próxima al sepulcro de Fernando e Isabel. La antigua sacristía hoy es un museo en el que se exhiben diferentes obras, especialmente de escuelas flamenca y española, así como algún ejemplo de escuela italiana, algunas de las

cuales fueron propiedad de los reyes.

Rogier van der Weyden, de cuya obra maestra es copia la pintura que analizamos, nació en Tournai, ciudad perteneciente al Ducado de Borgoña, en 1399 y falleció en Bruselas en 1464. Pintó un tríptico, del que solo se conserva la tabla central, *El Descendimiento de la Cruz*, para la capilla de Nuestra Señora de Extramuros de la ciudad de Lovaina, fundada por el Gremio de Ballesteros en el siglo XIV que fue vendida en 1798 y posteriormente demolida. La pintura del Prado fue adquirida por la reina María de Hungría, hermana de Carlos V, tía de Felipe II, que la cambió por un órgano valorado en 1500 florines y una copia pintada por Michel Coxcie, su pintor de corte en Binche, su residencia, donde quizá la viera Felipe II, que se encaprichó con la pintura de Weyden, hasta que finalmente consiguió que su tía se la cediera. Cuando llegó a Madrid, la colocó en la capilla del Palacio del Pardo para enviarla después al monasterio de El Escorial, sustituyéndola por otra copia del propio Coxcie, que forma parte también de la colección del Museo del Prado.

La narración del Descenso de la Cruz figura en los cuatro evangelios y su representación es frecuente desde la Edad Media y no es difícil encontrar el tema en elementos arquitectónicos y en libros miniados, así como en el arte europeo en todas sus etapas. Esta escena, que finaliza el ciclo de la Pasión de Cristo, también es frecuente en la imaginería española, especialmente en pasos procesionales de la Semana Santa. El lienzo anónimo que nos ocupa y que en alguna ocasión ha sido atribuido a Michel Coxcie, es una copia literal de la tabla de Weyden, incluso en las medidas, que apenas tienen una diferencia de tres o cuatro centímetros con el original. Sobre un fondo dorado, las figuras recrean un grupo escultórico a pesar de estar pintadas. El centro de la composición lo ocupa la Cruz, a izquierda y derecha los personajes constituyen dos grupos estructurados linealmente. En el centro, Cristo muerto es descendido de la Cruz por varios hombres, con la ayuda de un ángel subido a una escalera. El de más edad debe ser Nicodemo, fariseo rico, dialogante y defensor de Jesús según el Evangelio de San Juan, y el de la opulenta vestidura dorada de la derecha será José de Arimatea, el hombre rico que consiguió que le entregasen el cuerpo de Cristo para enterrarlo en un sepulcro de su propiedad. A la derecha está María Magdalena, con las manos entrelazadas y el cuerpo encorvado. Un personaje detrás de ella, probablemente un sirviente, sujeta en sus manos el pomo cuyo contenido habrá de servir para ungir el cuerpo de Jesucristo. A la izquierda, la Virgen, desvanecida y llorando desconsolada, a quien sostiene San Juan Evangelista, ayudado por una mujer que ha sido identificada como María Salomé, su madre y hermanastra de la Virgen. Finalmente, la figura situada detrás del santo se piensa que debe ser María Cleofás, la otra hermanastra de la Virgen.

La composición tiene una estructura geométrica. La cruz, como ya se ha dicho, ocupa el centro, los cuerpos de Cristo y la Virgen están pintados en paralelo, y las figuras de San Juan y de la Magdalena funcionan como si fuesen paréntesis. El resto de personajes, a modo de comparsas, están dispuestos en vertical. La luz, que entra por la derecha, ilumina el rostro del Cristo y ayuda a contemplar los detalles minuciosos de sus ropajes.

Esta pintura fue aportada a las colecciones reales españolas por Leonor de Mascareñas, de origen portugués, que fue aya primero de Felipe II y después de sus hermanas y su hijo, el príncipe Carlos. Concluida su misión, se retiró de la corte y, con 3000 ducados que le dio el rey, construyó y dotó en Madrid el convento de Nuestra Señora de los Ángeles, para monjas clarisas o franciscanas descalzas, que se

inauguró en 1563. Leonor, que vivió en el convento hasta su muerte, legó su patronazgo a Felipe II y a sus sucesores. Dicho convento se encontraba junto al de Santo Domingo el Real, y como este fue demolido en 1838 para hacer la actual Plaza de Santo Domingo. La tabla ingresó en el Museo Nacional de Pintura y Escultura procedente del Museo de la Trinidad y en su inventario manuscrito figura con el número 889, como «copia antigua de igual tamaño de la famosa pintura original de Rogier van der Weyden “el Viejo”».

DIEGO DE URBINA

Crucifixión y Piedad (1569)

Flagelación y Adoración de los Reyes Magos (1569) DEPOSITADOS EN EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DEL PARRAL, SEGOVIA

ESTAS dos pinturas de gran tamaño están realizadas sobre sarga, es decir, tejido de tafetán, lino o cáñamo usado habitualmente para obras de gran tamaño. No tienen bastidor y están pintadas con temple de cola animal; algunas sargas están pintadas con colores y otras, aunque tengan alguna pincelada coloreada, están realizadas en grisalla, es decir, pintura en blanco y negro con algunos matices de gris. Se trata de las llamadas cortinas para retablos que, si bien se utilizaban desde la Edad Media a modo de telones o decoraciones temporales, en España adquirieron importancia, especialmente en la zona de Castilla, durante el siglo XVI, para cubrir los retablos durante las celebraciones de la Cuaresma y Semana Santa, es decir, en época penitencial, siguiendo las normas dictadas por el Concilio de Trento. No han llegado hasta nosotros muchos ejemplares debido a la técnica empleada, a su falta de preparación y bastidor, así como a su cometido meramente utilitario. Quizá la sarga o cortina de retablo más espectacular existente sea la realizada por Alonso Sánchez Coello para la iglesia de San Eutropio de El Espinar, pintada sobre tela de cáñamo, cuyos quince metros de sarga se enrollan y desenrollan a través de un mecanismo espectacular para cubrir el retablo un par de veces al año.

INRI

Estas dos sargas que vamos a analizar se encuentran depositadas por el Museo del Prado en el monasterio de Santa María del Parral, situado extramuros de la ciudad de Segovia, junto al cauce del río Eresma y muy próximo tanto a la iglesia de la Veracruz como a la Casa de la Moneda. Levantado sobre la antigua ermita de la Virgen del Parral, que

era propiedad de la catedral, el monasterio fue fundado en 1447 por el entonces príncipe Enrique, futuro Enrique IV de Castilla, y Juan Pacheco, marqués de Villena. Ellos compraron la ermita, el parral, de ahí el nombre de la Virgen, y los terrenos que la rodeaban por 10.000 maravedíes a la catedral de Segovia. Los monjes que se van a alojar en el monasterio, que además de la monumental iglesia tendrá cuatro claustros, son de clausura y pertenecían a la Orden de San Jerónimo, como todavía hoy en día. En 1528 se inicia la construcción del retablo mayor por parte de los entalladores Juan Rodríguez y Jerónimo Pellicer, así como el pintor Francisco González, todos abulenses. Del dorado y policromado se encargó a Diego de Urbina, que también contrató la factura de un telón o cortina en grisalla representando escenas de la Pasión de Cristo para cubrir el retablo en Semana Santa, que ya no existe. El monasterio sufrió, en varias de sus dependencias, un incendio en 1654 y más tarde, en el siglo XVIII, comenzó su decadencia, que terminó con la desamortización de Mendizábal, aunque previamente ya había sido saqueado por las tropas de Napoleón. Los monjes se marcharon, pero regresarían y se quedaron allí hasta 1835, año en que la Orden se disuelve.

La Orden de San Jerónimo, de clausura monástica, de monjes y monjas, fue aprobada en 1373 por Gregorio XI y es exclusivamente ibérica, muy vinculada a las monarquías reinantes. En el siglo XIX sufrieron tres exclaustraciones, la última en 1836. La orden jerónima se restaura en 1925, sufriendo dificultades por problemas internos y por la Guerra Civil española. Actualmente, por la falta de vocaciones, no hay en España otro monasterio de jerónimos que el Parral, en el que viven solamente seis monjes, algunos de avanzada edad. El Parral fue declarado Monumento Nacional en 1914, año este en el que comienzan las obras de rehabilitación, que habrán de prolongarse hasta 1931 y que no se reanudarán hasta 1941, cuando vuelven los jerónimos, después de la Guerra Civil, a habitarlo.

En el crucero de la iglesia, a izquierda y derecha de la Capilla Mayor, están colgadas estas dos grandes sargas pintadas en grisalla, con algunos toques de color. Están divididas en diferentes escenas de arriba abajo. En la primera, en su parte superior se representa a Cristo crucificado en la cruz, dentro de una hornacina creada por un arco de medio punto, que sirve de eje para la composición. A los pies de la cruz y arrodillados, el autor ha representado a Santo Domingo de Guzmán flagelándose y a Santa Catalina de Siena. Más abajo y entre pilastras de capitel corintio, el pintor ha dibujado la Piedad o el Llanto sobre Cristo

muerto; y en el último plano, telas curvadas que se apoyan en el palo vertical de la Cruz, vacío después del descenso de Jesucristo, que de nuevo marca el centro de la composición pictórica.

La segunda sarga está dividida en tres compartimentos enmarcados por motivos arquitectónicos. En el superior se representa la Flagelación. La columna a la que Cristo está atado es el eje compositivo y su figura bien podría estar inspirada en la escultura de Miguel Ángel que representa a Jesucristo triunfante abrazado a la cruz, que se encuentra en la iglesia de Santa María sopra Minerva de Roma. En el segundo compartimento, el autor ha pintado en un interior la Adoración de los Reyes, y en el inferior hay dos figuras de santos o frailes dominicos, uno de los cuales lleva en sus manos una iglesia en miniatura, que alude a su condición de fundador, y el otro sujeta con su mano izquierda una vara en forma de cruz.

Estas sargas no se hicieron para el monasterio del Parral, sino que fueron allí depositadas, junto con otras catorce, por deseo del marqués de Lozoya, entonces director general de Bellas Artes y de origen segoviano, en 1950. Las pinturas habían sido adquiridas por el entonces Ministerio de Educación Nacional, un año antes, a las monjas dominicas del monasterio de Santo Domingo el Real; ellas mismas informaron que dichas sargas habían llegado a su poder en el siglo XIX, procedentes del también monasterio dominico segoviano de Santa Cruz, al ser expulsados los frailes después de la desamortización de Mendizábal. El nombre de Diego de Urbina está relacionado con el monasterio de Santa Cruz, fundado por los Reyes Católicos, al creerse que había trabajado allí, realizando algunas pinturas del retablo, destruido en 1809 por las tropas invasoras francesas, habiéndose comprometido también a hacer las cortinas para el citado retablo entre 1569 y 1570; su trabajo le fue abonado por orden de Felipe II en 1572.

Diego de Urbina, pintor nacido en Madrid en 1516 y bautizado con su hermano gemelo en la parroquia de San Ginés, trabajó en la corte, siendo pintor de Felipe II durante la segunda mitad del siglo XVI. Fue un artista renacentista que destacó como realizador y dorador de retablos, y al parecer también se especializó en pintar cortinas para ellos. Citado por literatos y tratadistas contemporáneos, gran parte de su obra ha sido destruida. Siempre se le menciona entre los pintores de El Escorial, donde se encargó de terminar las obras inconclusas que había dejado, al fallecer, Navarrete el Mudo. Diego Urbina falleció en torno a 1596.

FERNANDO RICHART MONTESINOS

Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime I, el Conquistador (1884)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CASTELLÓN

EL MUSEO de Bellas Artes de Castellón, dependiente de la Diputación Provincial, es uno de los más antiguos de la Comunidad Valenciana. El actual edificio es contemporáneo, obra de los arquitectos Tuñón y Mansilla, y ha recibido algunos premios de arquitectura y se inauguró en el año 2000. Pero su fundación data de 1845, con los fondos procedentes de la desamortización de las instituciones religiosas de la provincia. En principio, se denominó Museo Provincial de Bellas Artes y tuvo su sede a lo largo del siglo XX en diferentes edificios de la ciudad. Contiene también la colección de obras de arte de la Diputación Provincial de Castellón y exhibe secciones de Arqueología, Cerámica y Bellas Artes.

El pintor Fernando Richart Montesinos nació en Castellón en 1858 y falleció en la misma ciudad, muy joven, en 1884. Fue alumno de la Escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, creada por Carlos III, donde enseñaba pintura, escultura y arquitectura. Su obra conocida no es mucha, debido sin duda a la brevedad de su vida, pero sí sabemos que se presentó en 1877 a una exposición organizada por esta Academia con motivo de la visita de Alfonso XII a Valencia, con una pintura titulada *La mascarada*, que obtuvo gran éxito. En 1879 consiguió una medalla de plata en un certamen organizado por el Ayuntamiento de Valencia con una pintura titulada *La modelo*; y en la Exposición Nacional de 1881, sin obtener premio, con otra obra que se llamaba *Las dos modelos*, que también presentó a la Exposición Regional

de Valencia, dos años después. Con la presente obra se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, obteniendo medalla de segunda clase. Sabemos que cultivó preferentemente los géneros de historia y de costumbres.

Esta pintura de gran formato, de rico colorido, tonos claros y pincelada suelta, representa la entrada triunfal de Jaime I, el Conquistador, en la ciudad de Valencia, el 9 de octubre de 1238, en uno de los episodios de la llamada Reconquista, que duró varios siglos. Está firmada y fechada, «Richart / 1884», en el ángulo inferior izquierdo del lienzo.

Don Jaime I, rey de Aragón, Mallorca, Valencia, conde de Barcelona y Urgell entre otros títulos, nació en Montpellier en 1208 y habrá de morir en Alcira en 1276. En la conquista del reino taifa de Valencia participaron muchos nobles aragoneses, que empezaron a tomar las ciudades por los enclaves fortificados y montañosos. Sometieron a la ciudad de Morella en 1232 y al año siguiente se hicieron con las ciudades de Burriana, Peñíscola y el castillo de Castellón. Desde allí se dirigieron a la ciudad de Valencia, cuya conquista fue rápida, ya que comienza el 21 de abril de 1238 y la capitulación de la ciudad se firmó el 29 de septiembre, entrando triunfalmente el rey el 9 de octubre, momento que, ya hemos dicho, se representa en este gran lienzo. Si bien el pacto firmado por Jaime I y Zayyan Ibn Mardamish, último rey

musulmán de Valencia, estipulaba que los entonces residentes, mudéjares, mozárabes y judíos, podían seguir viviendo y trabajando en sus lugares habituales y manteniendo sus prácticas religiosas, aunque sometidos a las nuevas jerarquías, se calcula que los 200.000 musulmanes existentes se vieron reducidos a la mitad, ya que se marcharon a establecerse en las zonas montañosas del interior. Las tierras conquistadas fueron repobladas por aragoneses y catalanes; el rey las convirtió en un reino diferenciado, unido a la Corona de Aragón, pero con sus propios fueros, lo que no gustó demasiado a la nobleza aragonesa, que querían prolongar sus señoríos en tierras valencianas.

En una calle y entre edificios, con el fondo de una puerta de entrada de la muralla, el rey Jaime, a caballo, vistiendo una armadura adornada con la cruz de la Orden del Temple, entra triunfante en la ciudad, acompañado de un paje, en el centro de la composición, y de miembros de su ejército. A ambos lados de la composición, el pintor ha situado edificios de recuerdo medieval, pero los del lateral derecho son balconadas enmarcadas por arcos de herradura, apoyados sobre capiteles piramidales que recuerdan a los nazaríes y remarcando las dovelas con colores alternados. En esta especie de tribuna, el pintor ha representado a mujeres ataviadas a la moda musulmana, algunas de ellas, con la cabeza cubierta.

La obra fue adquirida al autor en 1884 por 3000 pesetas y fue inscrita en el inventario de Nuevas Adquisiciones del Museo Nacional de Pintura y Escultura. Antes de ser depositada en Castellón, estuvo en el Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, desde 1886 hasta 1981. Enrollado, debido a su tamaño, se trasladó a Valencia para ser montado en su bastidor e intervenido en el Instituto Valenciano de Restauración, bajo la supervisión de técnicos del Prado, y posteriormente figurar en la exposición que tuvo lugar en el Centro del Carmen entre de 2008 y 2009 dedicada a Jaime I. Desde Valencia viajó al Museo de Bellas Artes de Castellón donde, tras una laboriosa instalación, se presentó en sala el Día internacional de los museos.

ISIDORO SANTOS LOZANO SIRGO

Mariana de Pineda despidiéndose de las beatas de Santa María Egipciaca (1862)

DEPOSITADO EN EL AYUNTAMIENTO DE GRANADA

EL CABILDO de la ciudad de Granada, posteriormente Ayuntamiento de la ciudad, se crea inmediatamente después de la conquista, en 1492, y en origen tuvo su sede en el Palacio de la Madraza, construcción que actualmente pertenece a la Universidad de Granada. Este edificio se construyó entre 1340 y 1349, con el fin de ser la primera universidad pública de Al-Ándalus y de ahí su nombre, madrasa o medersa. Así pues, el Ayuntamiento de la ciudad tuvo allí su sede desde la conquista de la ciudad hasta 1858, realizándose con este motivo obras de adecuación del edificio. A mediados del siglo XX, después de ser propiedad privada, el Estado lo cedió a la Universidad y hoy es la sede del Centro de Cultura Contemporánea y de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias. El edificio actual del Ayuntamiento granadino es una construcción de tipo historicista y está situado en la Plaza del Carmen, lugar que ocupó el convento del Carmen Calzado, establecido en la ciudad a mediados del siglo XVI. Las obras del convento se terminaron en 1627 y, tras su desamortización, la iglesia fue demolida. Lo que quedaba del convento fue cedido al Ayuntamiento para establecer su sede en 1848, que se inauguró oficialmente en 1857, aunque las obras continuarían posteriormente. Algunas remodelaciones realizadas en el siglo XX, como la escalera y la fachada exterior, no permiten ver ningún vestigio del convento que fue su origen.

El autor de la pintura que nos ocupa, Isidoro Lozano, nació en Logroño en 1826 y falleció en 1895, se cree que en Toledo. Fue pintor y

grabador y, desde muy joven, discípulo de Federico de Madrazo en la Escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1852 obtiene, de la propia Academia, una pensión para viajar y estudiar en Roma, con una obra representando a *La madre de los Gracos*. Fue miembro de la Academia de Arqueología y Geografía, de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, profesor en el Conservatorio de Artes y participante asiduo en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes como pintor de historia, consiguiendo algunas medallas. Por encargo de los Madrazo trabajó en la Serie iconográfica de los Reyes de España, encargada por Isabel II, pintando al menos seis de las figuras reales.

La presente obra, pintada en 1862, consiguió una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año; fue adquirida por el Estado por 10.000 reales para el Museo Nacional de la Trinidad, que todavía no se había fusionado con la colección Real, es decir, el futuro Museo del Prado, donde figura en el inventario de Nuevas Adquisiciones con el número 92. Según este inventario, el salón en el que se desarrolla la escena es el que existía en la época en la que Lozano pintó la obra y los rostros de las monjas son retratos de las que vivían entonces en el convento; quizás este texto podría indicar que el pintor viajó a Granada antes de acabar la pintura.

La composición de la obra está planteada linealmente, en el centro la figura de Mariana de Pineda, en actitud declamatoria y mirando hacia arriba, en una sala del convento decorada con pinturas de diferente formato. A su derecha, es decir a la izquierda de la composición, cuatro monjas se despiden de ella, una, con los brazos extendidos y todas con los rostros apenados; a la derecha, es decir a su izquierda, el juez y un escribano dispuestos a llevársela camino de su ejecución. La escena está muy iluminada, proyectando las sombras de los personajes en el suelo de la habitación.

Mariana de Pineda, nacida en Granada en 1804 y ajusticiada en los Campos del Triunfo de la misma ciudad el 26 de mayo de 1831, fue una heroína española, viuda y madre de dos hijos, denunciada por haber encargado bordar una bandera con la leyenda: Ley, Libertad, Igualdad. Fue acusada, por este motivo, de pertenecer a la denominada conspiración liberal. A los quince años se había casado con Manuel de Peralta y Valle, masón, liberal y próximo al círculo constitucionalista. Después de su fallecimiento, Mariana continuó frecuentando los ambientes liberales de Granada, enfrentados a Fernando VII. Se la acusó

de estar implicada en un complot liberal, descubierto en 1826, donde se decía que había actuado como intermediaria entre los implicados granadinos y los exiliados en Gibraltar, proceso del que fue absuelta, pero se ordenó reclusión domiciliaria. Desde allí preparó con éxito la fuga de la cárcel de uno de sus primos, condenado a muerte y que estaba implicado en el levantamiento del general Riego. En 1831 fue detenida, alegando la realización de la bandera citada y recluida en el Beaterio de las Recogidas de Santa María Egipciaca, de donde salió, como representa el cuadro, para ser ajusticiada. Casi de inmediato, la leyenda popular convirtió a Mariana en símbolo de las libertades y protagonista de romances. Partiendo del mito, escribió Federico García Lorca su drama *Mariana Pineda*, que fue estrenado en Barcelona en 1927, con vestuario diseñado por Salvador Dalí y el personaje de Mariana interpretado por la actriz Margarita Xirgu.

La pintura fue depositada en la Universidad de Barcelona en 1880, y un año más tarde fue de nuevo trasladada al Ayuntamiento de Granada, donde todavía hoy se encuentra.

PEDRO DE MENA

Magdalena penitente (1664)

DEPOSITADA EN EL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA, VALLADOLID

EL MUSEO NACIONAL de Escultura, que forma parte del Ministerio de Cultura y Deporte, está gestionado directamente por la actual Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes. Los edificios que lo componen albergan esculturas que datan desde la Edad Media hasta el siglo XX, además de más de un millar de pinturas que cronológicamente se incluyen entre los siglos XV y XVIII. La denominación de Museo Nacional de Escultura data de 1933, pero en realidad fue fundado en 1842 como Museo Provincial de Bellas Artes, con las obras procedentes de los conventos desamortizados, en cumplimiento de las leyes del ministro Álvarez Mendizábal. Las obras se instalaron en el Colegio de Santa Cruz y sería en 1933, por decisión del Gobierno de la Segunda República y a instancias de Ricardo de Orueta, historiador y director general de Bellas Artes, pasó a denominarse Museo Nacional de Escultura, instalándose en el Colegio de San Gregorio, obra maestra de la arquitectura de finales del siglo XV. Actualmente, el Museo está compuesto de varios edificios: el Palacio de Villena, edificio del siglo XVI, y la llamada Casa del Sol o Palacio del conde de Gondomar, construido en 1540 y adquirido por Diego Sarmiento en 1599, junto con la capilla mayor de la iglesia de San Benito el Viejo, adosada al edificio. Desde 2011, también forma parte del Museo Nacional de Escultura el Museo de Reproducciones Artísticas, hasta entonces ubicado en Madrid, ciudad en la que tuvo diferentes sedes desde su creación, con fines didácticos, en 1877.

El autor de esta pieza fue el escultor Pedro de Mena, nacido en Granada en 1628 y fallecido en Málaga en 1688. Heredó el oficio de su padre, con quien aprendió junto al discípulo de este, Pedro Roldán, y más tarde con Alonso Cano, arquitecto, escultor y pintor, cuando volvió desde Madrid a Granada para ser racionero de la catedral de la ciudad.

Colaboró y trabajó con Cano, que le influyó en la creación de modelos iconográficos, en su perfección técnica y en la consecución del realismo en sus esculturas. En 1658 viaja a Málaga, cuando le contratan para la realización de la sillería del coro de la catedral, y allí vivió hasta su fallecimiento en 1688, exceptuando una estancia en Madrid un par de años antes. Persona de firmes creencias religiosas, mantuvo contacto con diferentes cofradías, pero nunca esculpió pasos de Semana Santa. Prefirió realizar obras de menor tamaño, creando modelos iconográficos que se extendieron por toda la península y por la América hispana. Son quizá las imágenes de medio cuerpo de la Dolorosa y el Ecce Homo, las más repetidas y copiadas. En principio siguió modelos y el estilo de su padre hasta que la influencia de Alonso Cano le hizo esculpir figuras con los rostros más ovalados y cuellos más alargados que reflejan espiritualidad, sobre todo en el caso de las representaciones femeninas. A partir de su estancia en Málaga va perfilando un estilo más realista, demostrando un gran domino técnico en la talla, hasta conseguir en la madera la finura de las telas, haciendo finísimos perfiles y dejando de utilizar el estofado, como en su primera época, dando paso solamente a colores lisos y carnaciones más claras.

En esta escultura de la *Magdalena penitente*, el autor ha representado a una mujer joven, de rostro demacrado, se supone que por la penitencia que se aplica, nariz afilada, boca entreabierta y mirada cabizbaja y triste. Luce una larga cabellera oscura que cae sobre los hombros y le llega a la cintura. Su mano derecha está sobre el pecho y en la izquierda porta un crucifijo al que está mirando intensamente. Su vestido, atado a la cintura con una soga, es de un tejido elaborado con palma trenzada, que llega a los tobillos, permitiendo ver los pies descalzos, en actitud de avanzar hacia el espectador. Esta figura de María Magdalena le fue encargada por los jesuitas durante su estancia en Madrid, en 1663, para su casa profesa en la misma ciudad. Al parecer, para su realización, que tuvo lugar en Málaga en 1664, se inspiró en una figura de la Magdalena relacionada con Gregorio Fernández, que se conservaba en el convento de las Descalzas Reales madrileño. La extraordinaria calidad técnica de la talla está acompañada de una magnífica policromía naturalista que la hicieron ser elogiada por todos los tratadistas. Con la expulsión de la Orden jesuita, ordenada por Carlos III en 1767, la Casa profesa pasó a ser el Real Oratorio de San Felipe Neri hasta los decretos desamortizadores de Mendizábal. La escultura fue llevada al convento de las Salesas Reales de la Visitación en donde estuvo hasta 1868, año que fue enviado al

recientemente creado Museo Nacional de Pintura y Escultura, instalado en el convento de la Trinidad Calzada.

ELISEO MEIFRÉN I ROIG

Mallorca (1907)

DEPOSITADO EN EL CONSULADO DEL MAR DE PALMA DE MALLORCA, SEDE DEL GOBIERNO BALEAR

EN EL edificio del Consulado del Mar tiene su sede, desde 1983, la Presidencia del Gobierno balear, es decir, la entidad que ejerce el poder ejecutivo y dirige la administración autonómica. El Consulado fue una institución medieval de la Corona de Aragón, cuyas funciones eran regular el comercio y los asuntos marítimos en materia mercantil. El edificio donde tiene su sede actual se construyó a partir del siglo XVI y es producto de varias reformas a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en 1800 se instaló en el edificio el Real Consulado del Mar y Tierra y, con este fin, se construyeron la Sala de Juntas, con su artesonado y la magnífica escalera elíptica. La Lonja de Palma, de estilo gótico civil y de autor conocido, Guillem Sagrera, edificada entre 1420 y 1452, es un edificio anejo al Consulado. Entre ambos hay una capilla gótica modificada en el siglo XVII, que hoy forma parte de las dependencias de Presidencia, pero que fue sede de la antigua Escuela de la Lonja. Todo este conjunto fue declarado Bien de Interés Cultural en 1964.

Eliseo Meifrén i Roig, nacido en Barcelona en 1859, fue un extraordinario pintor de paisajes y marinas y es considerado uno de los primeros introductores del movimiento impresionista en Cataluña. Abandonó sus estudios de Medicina para comenzar su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, donde fue discípulo de los pintores Antonio Caba y Casamitjana y Ramón Martí Alsina, y de ellos aprendió a realizar paisajes románticos de factura académica.

Al finalizar sus estudios, se trasladó a París y en esa ciudad conoció de primera mano la pintura «al aire libre», y pronto asimilaría el

espíritu impresionista; en la capital francesa coincidió con Ramón Casas y con Santiago Rusiñol. Viajó por Italia visitando Nápoles, Florencia, Venecia y Roma, donde conectó con otros artistas catalanes que allí residían. Sin duda, este viaje por Italia le hizo cambiar su estilo pictórico, aclarando su paleta y utilizando con frecuencia tonos azules claros, que acentúan todas las tonalidades de sus mares y ríos. Sus pinceladas son trazos distribuidos aparentemente de forma desordenada, conformando unos paisajes dotados de gran profundidad y lirismo. Viajero impenitente, terminó instalándose París junto a su esposa, pero decide a finales de esa década regresar a Barcelona. A principios del siglo XX se traslada a Mallorca, donde permanecerá algunos años; este es el momento de su plena madurez pictórica, cuando los azules se convierten en un elemento vivo que además intensifican el resto de los colores primarios. Sigue viajando por Europa y América, exponiendo y consiguiendo premios, hasta su regreso definitivo a Barcelona. Cuando estalla la Guerra Civil, se refugió con su familia en Manresa, donde estuvo hasta el final de la contienda. En 1939 volvió a Barcelona para preparar la que sería su última exposición en la Sala Gaspar, pero, ya muy enfermo, no pudo acudir a la inauguración. Habiendo empeorado su estado de salud, falleció el 5 de febrero de 1940.

Parece que esta vista panorámica de la bahía de Palma fue pintada en torno a 1907, desde un pequeño cabo que se adentra en el mar, conocido como El Terreno, desde el bosque de Son Buit. El Terreno era un barrio situado en una colina en el distrito de Poniente de Palma, zona de veraneo para la burguesía palmesana a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque había gente que tenía allí su residencia. Hoy

solo quedan en la zona bloques de edificios de apartamentos, tras haberse destruido las casitas unifamiliares de la época. Al fondo de la composición vemos la catedral, la lonja y el Consulado del Mar y a la izquierda, la sierra de Tramuntana. A la derecha, está representada la sierra de Raude, con el santuario de Nuestra Señora de Cura. Además del agua del mar, de un azul espectacular, pintada probablemente a primera hora de la mañana, en primer plano vemos también la vegetación, en la que predominan los tonos verdes del pino carrasco originario del Mediterráneo, de copa irregular y corteza grisácea, similares a los todavía existentes, que se conservan en los jardines de acceso al Castillo de Bellver.

El lienzo, antes de estar depositado en Palma de Mallorca, lo estuvo en la embajada de España en Bruselas hasta 2013, momento en que se restauró en los talleres del Prado y posteriormente se envió en depósito a la Presidencia del Gobierno Balear.

Esta obra, firmada en el ángulo inferior derecho, fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, sin conseguir ningún premio, pero fue adquirida por el Estado para el Museo de Arte Moderno, donde estuvo adscrita hasta 1971, cuando este museo fue suprimido y sus colecciones, de autores nacidos antes de 1881, pasaron a formar parte del Prado.

La obra estaba enmarcada como si de un tríptico se tratase, aunque el soporte era solamente de una pieza, algo que utilizan muchos pintores contemporáneos de Eliseo Meifrén, con el fin de fijar con más detalle una composición tan alargada.

FRANCISCO RIZI

El Expolio de Cristo (1651)

DEPOSITADO EN LA CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ALMUDENA, MADRID

LA CATEDRAL madrileña de Nuestra Señora de La Almudena fue consagrada en 1993 por el papa Juan Pablo II. El lugar donde se erige, junto al Palacio Real de Madrid, fue elegido para que Alfonso XII pusiera la primera piedra en 1883, cuando todavía Madrid no era diócesis, sino que pertenecía a la de Toledo, Primada de España. No fue hasta 1885, cuando se separa de la Toledo y se constituye en diócesis de Madrid-Alcalá. En ese momento se pone en marcha la construcción de la catedral madrileña, encargando el proyecto al arquitecto Francisco de Cubas que propuso hacer una catedral neogótica, estilo triunfante en Europa por influencia de Viollet le Duc, arquitecto francés que restauró muchos de los monumentos medievales existentes en Francia. Durante esta época turbulenta se proclama la República y estalla la Guerra Civil y nadie se ocupará de la catedral.

Las obras permanecerán paradas hasta 1950, cuando se encarga su construcción a los arquitectos Fernando Chueca Goitia y Carlos Sidro, que habían ganado un par de años antes el Premio Nacional de Arquitectura y ahora el concurso para la continuación de las obras. En el proyecto se mantiene el estilo neogótico en el interior y el neoclásico en el exterior, más de acuerdo con el entorno del Palacio Real de Madrid. Las obras se paralizan de nuevo en 1965 por falta de fondos y no habrán de reanudarse hasta 1984, cuando se contó con el apoyo económico de instituciones públicas y privadas, que permitieron finalizarlas. La catedral tiene planta de cruz latina con una nave central y dos laterales. La cabecera tiene una girola con cinco capillas y un

amplio crucero, y el templo está dedicado a la Virgen de la Almudena, patrona de Madrid.

Francisco Rizi, hijo y hermano de pintores, es el mismo autor de la *Inmaculada Concepción*, depositada en el Museo de Cádiz, y del que ya hemos hablado. Recordemos aquí que fue un pintor de gran éxito y maestro de los pintores madrileños del último tercio del siglo XVII, que pintó al óleo y al fresco dentro del pleno Barroco decorativo. Conocemos un retrato de él que fue atribuido a Carreño de Miranda, pero que hoy se cree realizado por uno de sus discípulos, Isidoro Arredondo. El lienzo, que mide 90 × 79 cm, se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo.

El gran lienzo que nos ocupa estaba ubicado en el altar mayor del convento de la Paciencia de Cristo Nuestro Señor, situado en la plaza que hoy se dedica al concejal madrileño Pedro Zerolo, fallecido en 2015. El convento fue fundado por Felipe IV y su esposa, Isabel de Borbón. La historia de este convento se remonta a 1630, cuando una familia de judíos conversos portugueses llega a Madrid y alquilan una casa en la calle de las Infantas, donde abren una mercería, en la que, bajo un dosel, ubican una imagen de Cristo crucificado. El hijo de la familia, para evitarse la paliza o el castigo por haber faltado a la escuela, contó a su maestro que había estado en las vejaciones que su familia y amigos acostumbraban a someter al Crucifijo. Este denunció a los judíos y seis de ellos fueron condenados a morir en la hoguera, en el Auto de Fe que tuvo lugar el 4 de julio de 1632 en la Plaza Mayor.

La casa habitada por los judíos fue demolida y en su lugar, a iniciativa de la reina, se construyó un convento de franciscanos capuchinos, bajo la advocación de la Paciencia de Cristo Nuestro Señor, que fue habitado por los religiosos desde 1639, pero no se inauguró hasta 1651, fecha de la realización del lienzo de altar por Francisco

Rizi. Esta no es la única pintura encargada al maestro, ya que intervino en otros lienzos en los que se narraban episodios de los ultrajes al Crucifijo, junto a otros pintores madrileños como Francisco Camilo, Andrés de Vargas y Francisco Fernández. El convento fue desamortizado en 1836 y demolido al año siguiente, y las obras de arte que contenía pasaron al Museo Nacional de la Trinidad. En su lugar, se construyeron dos edificios de viviendas, abriéndose además la plaza que anteriormente se denominaba Plaza de Bilbao y después de Vázquez de Mella, político de origen asturiano.

El lienzo, de formato muy alargado, está firmado y fechado en 1651 en el ángulo inferior derecho y se compone de varias escenas previas a la Crucifixión de Cristo, que se desarrolla en paralelo, de abajo arriba, ligadas en una única composición. En la parte inferior, Jesucristo es despojado violentamente de sus vestiduras por unos sayones, uno de ellos con armadura. A la izquierda, la Virgen y San Juan, a la derecha Magdalena sentada y, en el plano intermedio, más sayones están erigiendo la cruz con cuerdas, marcando en la composición dos fuertes diagonales. En la parte superior, la Gloria con Dios Padre y los ángeles portando un cáliz.

Esta composición de pleno Barroco fue considerada en su tiempo una de las piezas más importantes de la pintura madrileña del siglo XVII y era citada por todos los tratadistas y viajeros, siempre con elogio. Pero fue Lázaro Díaz del Valle el primero que la dio a conocer. Las diagonales y los personajes evocan composiciones del mismo tema realizadas por pintores flamencos, especialmente Rubens. A este mismo pintor recuerdan el colorido de gran riqueza y calidez, al igual que los modelos femeninos que suele emplear Rizi, que también son de origen rubeniano. Algunas de las figuras de verdugos y sayones parecen inspiradas en los modelos del *Prendimiento* de Anton van Dyck, también en el Prado, que Rizi debió conocer y probablemente estudiar, ya que fue adquirido para la colección del rey Felipe IV en la testamentaría de Pedro Pablo Rubens y llegó a Madrid en torno a 1640 − 1641.

Una vez desamortizado el convento, la pintura ingresó en el Museo de la Trinidad y permaneció enrollada, en deficientes condiciones, durante más de cien años, en los almacenes del Prado, hasta mediada la década de los ochenta del siglo XX, cuando se procedió a desenrollarla, clavarla en su bastidor, limpiarla y restaurarla. Esta pintura, considerada en su momento la mejor obra del Barroco madrileño, fue sujeto del desdén y desinterés posteriores hacia este estilo, además de sus enormes dimensiones, que también contribuyeron a que

permaneciera enrollada en el olvido. Su restauración duró varios años, de hecho, la pintura está incluida en el catálogo aunque no figuró en la exposición, que se dedicó a Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, celebrada en el Palacio de Villahermosa, cuando todavía permanecía en el Prado, en 1986. Una vez finalizada su laboriosa restauración, se depositó en la catedral de la Almudena en 1993, con motivo de la consagración de la misma.

VIVIANO CODAZZI Y DOMENICO GARGIULO

Circo Máximo de Roma (1638)

DEPOSITADO EN LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN BRUSELAS

EL EDIFICIO de la embajada de España en Bélgica está situado en el centro de Bruselas, próximo a las instituciones europeas y fue adquirido en 1919, siendo entonces embajador el marqués de Villalobar. A partir del año 1921 se inician las obras de remodelación del palacete y sus anexos. De hecho, en 2021 se celebraron los cien años de relaciones diplomáticas entre ambos Estados soberanos. En 1928 se envía a Bruselas un gran listado de obras en depósito procedentes del Museo del Prado y del Museo de Arte Moderno, con el fin de alhajar las estancias del edificio. Entre ellas y procedente del Prado, se envía la representación del Circo Máximo de Roma. Esta, probablemente esté inspirada en las narraciones de escritores romanos de la edad clásica, quizá de Tito Livio, que hizo una buena descripción en su *Ab urbe condita*. En el circo se celebraban los «ludi», deportes, juegos y carreras de bigas y cuadrigas, por cualquier festividad o triunfo bélico y duraban uno o varios días. Pero en el momento en que la pintura fue realizada, 1638, del Circo Máximo ya no quedaba apenas nada.

El Circo Máximo de Roma fue el modelo de todos los existentes en el imperio romano. Se dice que tenía 621 metros de longitud y 118 de anchura, con capacidad para unos 150.000 espectadores. Según la tradición, fue construido durante el reinado del quinto rey de Roma, Lucio Tarquino Prisco, en la primera mitad del siglo VI antes de Cristo; estaba situado en un valle entre dos colinas, el Aventino y el Palatino, en el lugar donde la mitología situaba el rapto de las sabinas, cuando

ocurrió la fundación de la ciudad. Julio César lo amplió, estableciendo una estructura de ladrillo e instalando una larga plataforma central, decorada con estatuas y templetes, lo que habrá de ser la *spina*, que dividía en dos la anchura de la pista. Augusto, además de hacer construir el Palco Imperial, incluyó en la *spina* un obelisco que hizo traer de Egipto para celebrar sus victorias. Será Trajano quien le devuelva su esplendor en las decoraciones y el uso de ricos materiales, ornamentando las gradas, además de añadir un segundo obelisco egipcio. Al parecer, el último espectáculo tuvo lugar en el año 549 y posteriormente el circo fue abandonado, utilizándose las piedras para construir nuevos edificios en la ciudad, especialmente en el siglo XVI y principios del siglo XVII, cuando se llevó a cabo la nueva urbanización de Roma. En 1587, el papa Sixto V hizo retirar los dos obeliscos llevados desde Egipto, uno de ellos fue a parar a la Piazza del Popolo y el otro se situó junto a la Basílica de San Juan de Letrán, donde todavía se encuentran. En la actualidad, el espacio de lo que fue el Circo Máximo se usa para reuniones, espectáculos o celebraciones multitudinarias y visitas turísticas, pero anteriormente tuvo varios usos, como huerta, como cantera y, entre 1852 y 1910, en sus terrenos se instaló una fábrica de gas.

La representación tan detallada del Circo se debe a la colaboración

de dos pintores italianos que trabajaron juntos habitualmente. Viviano Codazzi, pintor nacido en Bérgamo hacia 1604 y fallecido en Roma, en 1670. Se cree que en torno a 1620 deja su ciudad natal en la Lombardía, marchando hacia el sur. En 1634 está documentada su estancia en Nápoles como discípulo de Cosimo Fanzago, escultor y arquitecto de gran fama. Allí pinta paisajes y con Domenico Gargiulo, su habitual colaborador, hace perspectivas arquitectónicas y paisajes con ruinas arqueológicas, que Gargiulo llena de figuras. Después de la revuelta de Masaniello en Nápoles, ocurrida en julio de 1647 y originada por la presión fiscal de los virreyes españoles, Codazzi marcha a Roma. Allí colaboró pintando con otros artistas, generalmente de origen flamenco u holandés, que hacían paisajes con ruinas de la Roma clásica y que tienen gran éxito. También se dedica a pintar arquitecturas fantásticas o imaginadas.

Domenico Gargiulo, llamado también Mico Spadaro, por ser su padre forjador de espadas, había nacido en Nápoles en 1609 y allí falleció en 1675. Estudió con el maestro Aniello Falcone y habitualmente colaboró con Codazzi. Si bien estuvo siempre en Nápoles, los mejores encargos se los realizó el coleccionista flamenco Gaspare Roomer. Trabajó para la Cartuja de San Martino e hizo además pintura de género, quizás costumbrista. Después de la sublevación de Masaniello, hizo representaciones de la revolución, escenas de la peste de 1656 o imágenes de la erupción del Vesubio.

Esta representación tan detallada de lo que fue el Circo Máximo formaba parte del encargo realizado a estos pintores de cuatro pinturas, que pertenecían a una serie de treinta y cuatro piezas con escenas de la gran historia de Roma, encargada para ornamentar el Palacio del Buen Retiro. De Viviano Codazzi y Gargiulo se conservan tres: esta que nos ocupa, la *Perspectiva de un gimnasio* depositada también en la embajada de Bruselas y la *Perspectiva de un anfiteatro romano*, que hasta fechas recientes también estuvo depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Se ha pensado que todas las pinturas fueron realizadas a partir de 1638, año en que Felipe IV encargó a sus representantes en Italia la realización de toda la serie. De las treinta y cuatro pinturas que figuran en la testamentaría de Carlos II, entre el Prado y Patrimonio Nacional solo se conservan veintiocho. El *Circo Máximo de Roma* figura en todos los inventarios del Palacio del Buen Retiro.

RAMÓN BARBA Y JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO

Carlos IV, sedente (1816 – 1817)

María Luisa de Parma, sedente (1816 – 1817)
DEPOSITADAS EN PATRIMONIO NACIONAL

LA ESCULTURA de Carlos IV está situada en la parte superior de la escalera principal del Palacio Real, en la zona conocida como el Camón, diseñada y construida por Francesco Sabatini e inspirada en la del Palacio Real de Caserta, y la de María Luisa se debió situar en los Jardines del Campo del Moro, no sabemos en qué fecha, pero allí fue localizada en 2004, en bastante mal estado de conservación, a la intemperie y rodeada de vegetación. De inmediato, se procedió a su restauración y posterior envío a la Casita del Labrador de Aranjuez, en 2008, coincidiendo con su reapertura al público. Actualmente, se encuentra almacenada en el Palacio Real de esta ciudad, mientras se procede a una intervención de emergencia de la Casita del Labrador, a causa de los daños en su estructura sufridos durante la borrasca Filomena, en enero de 2021.

Ambas esculturas, ejemplos perfectos del neoclasicismo, fueron realizadas en Roma por dos artistas distintos, entre 1816 y 1817. En 1825, fueron transportadas por el Mediterráneo, primero a Barcelona para llegar después a Madrid y formar parte de las colecciones reales españolas, pero el barco que las transportaba naufragó frente a las

costas de Arlés. La mayor parte de la carga y las obras de arte fueron recuperadas gracias al empeño de José de Madrazo, en esa fecha pintor de cámara y académico de San Fernando, y del cónsul en Marsella. Fueron embarcadas de nuevo con destino a Barcelona, donde permanecieron hasta 1826, cuando finalmente ingresaron en la colección real. Llegarían a Madrid el 14 de agosto de 1826.

Las dos esculturas se expusieron durante quince días, con permiso de Fernando VII, ya que se trataba de las imágenes de sus padres fallecidos, siendo la primera exposición pública de piezas procedentes de la colección real en el edificio del entonces Museo Real de Pintura y Escultura.

El *Carlos IV, sedente* fue realizado en Roma por el escultor Ramón Barba y está firmado y fechado en la parte posterior de la peana. El monarca está sentado en un trono, rematado por cabezas de león debajo de los reposabrazos. Coronado de laurel, lleva armadura y toga, sandalias y, de su cuello, pende el Toisón de Oro. Sujeta con su mano derecha una lanza. Carlos IV, hijo de Carlos III y María Amalia de Sajonia, fue rey de España desde 1788 hasta que abdicó en 1808 en su hijo Fernando VII, ante la evidencia de la ocupación francesa del país. Interesado por la música y la pintura desde que era Príncipe de Asturias, hizo una buena colección de obras de arte, la mayor parte de las cuales estuvieron inventariadas en la Casita del Príncipe de El Escorial. Contrajo matrimonio con su prima hermana María Luisa de Parma, siendo todavía príncipe, en 1765. Ella tenía trece años cuando se convirtió en princesa consorte y tuvieron catorce hijos, de los cuales solo siete llegaron a la edad adulta. La reina acompañará al rey en el exilio, primero en Francia y luego en Italia, y falleció en Roma en 1819, apenas un par de semanas antes que su esposo, que murió en Nápoles en enero de ese mismo año.

Ramón Barba, autor de la escultura, había nacido en Moratalla, provincia de Murcia, en 1767, y falleció en Madrid en 1831. El autor ya se encontraba en Madrid en 1791 como alumno de la Academia de San Fernando, alternando sus clases con el oficio de tallista para la Casa Ducal de Osuna. Concluido su aprendizaje, se autofinancia un viaje a Roma, hasta que consigue una pensión concedida por el rey, que disfrutará hasta 1808. En Roma se convertirá en un artista influyente para la primera generación de escultores españoles que viajaron a la ciudad, como Damián Campeny, Valeriano Salvatierra y José Álvarez

Cubero. Fue encarcelado por su actitud hostil ante la invasión napoleónica en el Castillo de Sant'Angelo, y posteriormente recompensado por Fernando VII con una condecoración y el cargo de escultor de cámara. En 1822 regresa a Madrid y es elegido académico de San Fernando; en 1828 le nombran teniente director de estudios de la Real Academia y en 1830, primer escultor de cámara. Participa en la ornamentación y programas decorativos del edificio del Museo del Prado, en concreto realiza dieciséis medallones situados en la fachada principal del edificio, la que da al Paseo del Prado, con las imágenes de arquitectos, escultores y pintores, así como el relieve que representa al rey Fernando VII como fundador del Museo, rodeado de figuras alegóricas, que habrá de ser terminado por sus ayudantes, años después de su muerte.

El retrato de la reina María Luisa de Parma como emperatriz romana fue realizado en Roma por el escultor José Álvarez Cubero, al mismo tiempo que el retrato de su esposo Carlos IV. Lleva túnica con pliegues y un manto que se sujeta en los hombros con prendedores, calza sandalias y está sentada sobre un trono cuyos reposabrazos están decorados con flores de lis. La escultura llevaba en la mano un cetro que ha desaparecido, desconocemos cuando.

José Álvarez Cubero nació en Priego, provincia de Córdoba, en 1768 y falleció en Madrid en 1827. Aprendió el oficio de marmolista con su padre y también a hacer retablos con su padrino, Francisco Javier Pedrajas. Pronto, gracias al obispo de Priego, Antonio Caballero y Góngora, que le financió sus viajes a Córdoba, Granada y Madrid, en la capital comenzó sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1799 recibió el premio de primera clase con el relieve *Martirio de Manases e Isaías y otros profetas*, y el rey le concedió una pensión que le permitió ampliar estudios en París y en Roma, donde se instaló a partir de 1805. Allí, el embajador José Nicolás de Azara le puso en contacto con escultores importantes, especialmente con Antonio Cánova, paradigma del neoclasicismo, que además fue amigo suyo. Al igual que Ramón Barba, fue encarcelado en Sant'Angelo con la promoción de pensionados españoles, por no reconocer como rey de España a José Bonaparte. Todos ellos consiguieron su libertad gracias a Cánova, de quien Álvarez Cubero era asistente, que además le conseguiría el encargo de un relieve con escenas de la Roma clásica para el Palacio del Quirinal. Escultor de reconocida fama, fue académico de San Luca en 1814 e ingresó en Madrid en la Real Academia de San Fernando en 1819; también fue nombrado primer

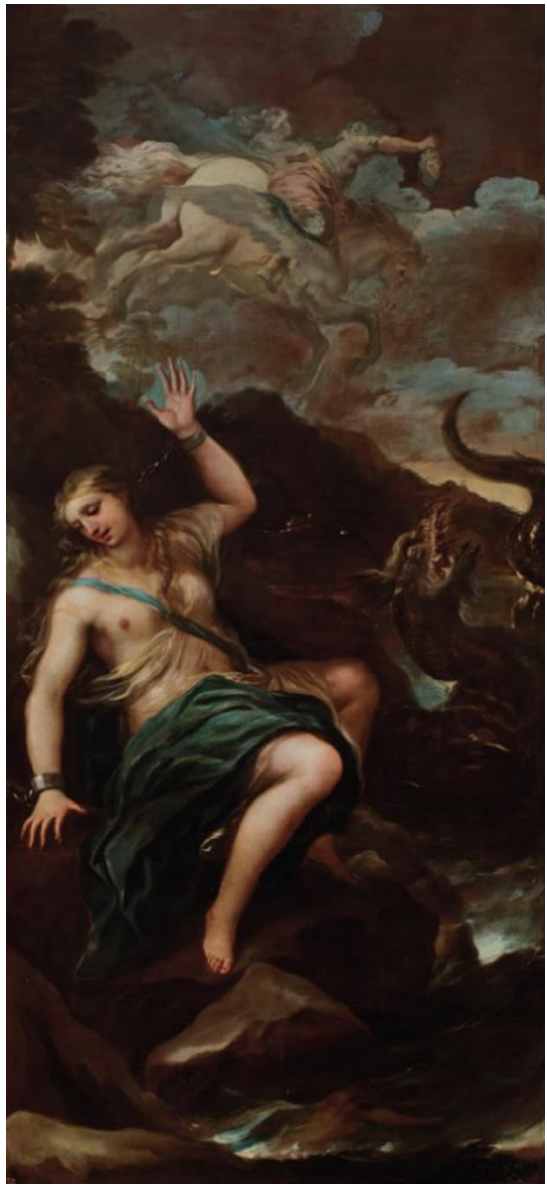
escultor de cámara. En 1825 volvió a España en el barco naufragado con las dos estatuas sedentes de los reyes Carlos IV y María Luisa y participó también del nuevo embarque a Barcelona. En 1826 fue nombrado director de San Fernando y falleció en Madrid en 1827.

LUCA GIORDANO

Perseo y Andrómeda (1668)

DEPOSITADO EN LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA

DESPUÉS de la derrota de la ciudad de Barcelona durante la Guerra de Sucesión, Felipe V hace trasladar la educación superior a Cervera, unificando todos los estudios. Ante la insistencia del Ayuntamiento de Barcelona, en 1842 se consigue el restablecimiento de la llamada Universidad Literaria en la ciudad y en 1860 se proyecta el edificio de la misma. Las obras se inician en 1863, pero no será hasta 1872 cuando comience la vida universitaria. Desde el Rectorado se solicitan al entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura, a través de la Dirección General de Instrucción Pública, varias obras en depósito durante varios años sucesivos. Más tarde no hay peticiones de nuevos depósitos aunque sí de sustituciones de obras, cuando alguna de ellas, por su importancia, se trasladaban al Prado para proceder a su restauración y posterior exhibición en las salas de la colección permanente. Se trata de un numeroso depósito que cronológicamente comprende obras desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, algunas realizadas por autores catalanes y presentadas a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Desde 1997, después de un acuerdo entre ambas instituciones, se procede a la restauración de las piezas aprovechando los momentos no lectivos, que generalmente coinciden con las vacaciones de verano, bajo la supervisión de los restauradores del Prado. Precisamente, en 2022 se ha presentado el tomo primero del catálogo de las pinturas de la Universidad, un estudio exclusivamente de las obras depositadas allí por el Museo del Prado.



El pintor Luca Giordano, conocido también en España como Lucas Jordán, nació en Nápoles en 1634 y allí falleció en 1705. Conocemos su imagen gracias a un retrato de autor anónimo, probablemente copia de un autorretrato del pintor, de medio cuerpo y con lentes que se conserva en el Museo del Prado. Hijo de un modesto pintor llamado

Antonio Giordano, se educó en la escuela de José de Ribera y aprendió su estilo y técnica hasta tal punto que algunas de sus obras se han considerado de la mano del maestro. Después de la muerte de Ribera, viaja a Roma, Florencia y Venecia, interesándose por la obra de Pietro de Cortona y de los pintores venecianos, especialmente por la de Veronés. En 1653 está de vuelta en Nápoles y alterna la realización de pinturas tenebristas junto con otras donde demuestra su conocimiento del arte veneciano y de la obra de Rubens. En 1665 está de nuevo en Florencia y Venecia, pintando a la manera de Ribera y otros autores renacentistas, como Rafael, así como algunos pintores flamencos. Tiene mucha clientela italiana pero también española, entre ellos Gaspar de Bracamonte, conde de Peñaranda, virrey de Nápoles, que hace traer obras suyas a España. A partir de 1665 pinta con frecuencia al fresco, tanto obras nuevas como acabando las que había iniciado años atrás. Consigue prestigio internacional y Carlos II le llama a la corte. Llega a Madrid en 1692 y se traslada a El Escorial a pintar la bóveda de la gran escalera del monasterio, que concluye en 1693 y continúa pintando el resto de bóvedas. A su regreso a Madrid, se le nombra pintor de cámara y en los años siguientes trabaja en el Alcázar de los Austrias, el Palacio del Buen Retiro, el monasterio de Guadalupe y la catedral de Toledo. En 1698 emprende la decoración de la iglesia madrileña de San Antonio de los portugueses o de los alemanes. A la muerte de Carlos II regresa a Nápoles, aunque desde allí sigue enviando obras a España. Fue un artista extraordinariamente dotado para la imitación de otros artistas y tuvo tanta facilidad, habilidad y rapidez con el pincel que le llamaban «Luca fa presto». Su estilo dinámico, barroco y colorista influyó enormemente en el desarrollo de la pintura española, especialmente madrileña, hasta bien entrado el siglo XVIII y, pese a las críticas por parte de los académicos neoclásicos, es considerado uno de los maestros más destacados e influyentes del Barroco.

En esta composición, Giordano ha representado en primer plano a Andrómeda, bien iluminada, que aporta la mirada del dragón. En segundo plano está el monstruo, mirando hacia arriba, a Perseo montado en Pegaso y sujetando en la mano la cabeza de la Medusa. Este tema mitológico ha sido representado en numerosas ocasiones por artistas muy conocidos, pero Giordano es maestro en el contraste de colores y en una técnica y pincelada ligeras. Podemos encontrar referencias a este mito en autores como Homero, Hesíodo y Ovidio, por citar a algunos. El Ceto de Etiopía o monstruo marino fue enviado por Poseidón para castigar la soberbia de Casiopea, reina de Etiopía, que se

había jactado de que su hija, Andrómeda, era más bella que las Nereidas, que se lo contaron a Poseidón. Este, enfurecido, envió primero una inundación y después al monstruo marino para que devastara la ciudad. Presionado por los ciudadanos, el rey Cefeo, esposo de Casiopea, consultó el oráculo de Amón, que le reveló que la única manera de aplacar a Poseidón era sacrificar a su hija Andrómeda, encadenándola a una roca y dejándola a merced del monstruo. Perseo, después de haber vencido a Medusa, vio la escena y negoció con los reyes la liberación de su hija, para después casarse con ella. Perseo era un semidios, hijo de Zeus y de la mortal Dánae, encerrada en un castillo por su padre, Acrisio, rey de Argos, para que no conociera varón, ya que un oráculo había anunciado que sería asesinado por uno de sus nietos. Pese a todo, Zeus se enamoró de Dánae y la fecundó transformándose en una lluvia de oro. Acrisio arrojó a la madre y al hijo al mar, metidos en un cofre, que Poseidón salvó a petición de Zeus, llevándoselo a la isla de Serifos, donde Dictis, hermano del rey Policletes, los acogió, criando a Perseo como si fuera un hijo.

El rey había enviado a Perseo a acabar con Medusa, una de las Gorgonas, tan horrible que quien la miraba se quedaba petrificado. Los dioses le dieron unas sandalias aladas, un casco, un escudo de bronce muy pulido y una espada. Al encontrar a Medusa, el escudo que brillaba como un espejo recogió su reflejo y ella se quedó paralizada, momento que aprovechó Perseo para cortarle la cabeza. De regreso a casa, montado sobre Pegaso, caballo alado perteneciente a Zeus, vio a Andrómeda y al monstruo, que cuando le enseñó la cabeza de Medusa, quedó petrificado. Perseo y Andrómeda se casaron y tuvieron siete hijos. Cuando ella murió, la diosa Atenea la situó entre las constelaciones del cielo del hemisferio norte, cerca de las que llevan el nombre de su marido y su madre.

Esta pintura formaba parte de un lote de cuarenta y cinco obras de temática histórica, mitológica, religiosa y alegórica que fueron encargadas a Giordano por el virrey Francisco de Benavides, noveno conde de Santisteban del Puerto y que llegaron a Madrid en 1668 para decorar las estancias del Alcázar de los Austrias. En el inventario de la testamentaría de Carlos II se cita como depositada en el Palacio del Buen Retiro.

CORRADO GIAQUINTO

Cristo camino del Calvario (1754)

La Flagelación de Cristo (1754)
DEPOSITADOS EN LA IGLESIA DE SAN GINÉS, MADRID

LA IGLESIA parroquial de San Ginés, situada en la calle Arenal, a pocos metros de la Puerta del Sol, data del siglo XVII y fue edificada sobre trazas realizadas por fray Lorenzo de San Nicolás; su construcción se prolongó hasta 1672. El edificio sufrió varios pavorosos incendios y el actual edificio, que data de 1872, consta de tres naves con capillas, con cúpula en el crucero, y unas fachadas donde se han realizado reformas posteriores. El altar mayor es obra del arquitecto Juan Antonio Cuervo y la pintura original que se quemó representaba el *Martirio de San Ginés*, de Francisco Rizi. El lienzo que ahora ocupa el retablo es una recreación del original, realizado por el pintor contemporáneo José San Martín.

Las dos pinturas, depositadas por el Prado en la iglesia de San Ginés en 2010, se encuentran en la llamada Capilla del Santísimo Cristo de la Redención, que es como una pequeña iglesia adosada a los pies de la de mayor tamaño. Tiene planta de cruz latina, e interior de tres naves que adornan con pinturas del siglo XVII.

Corrado Giaquinto nació en Molfetta, pequeña ciudad de la Apulia, cerca de Bari, en1703 y falleció en Nápoles en 1766. Hijo de un sastre, con grandes cualidades para la pintura, inició su formación en el taller de Saverio Porta, pintor local amigo de la familia. En 1719 se traslada a Nápoles a completar su formación con Nicolo María Rossi, pintor especializado en retratos y pintura al fresco y, al año siguiente, entra a trabajar con Francesco Solimena. En 1723 se instala en Roma, ciudad en la que vivió con algunos paréntesis, hasta 1753. Su maestro allí fue

Sebastiano Conca y pintó frescos para iglesias romanas en los que demuestra su admiración por los pintores decoradores romanos del siglo XVII. Desde 1733 hasta 1739 se encuentra en Turín colaborando y decorando edificios realizados por Felipe Juvara y desde entonces, también en Roma, sigue trabajando en la decoración de iglesias y palacios. En 1753, cuando se encontraba muy afectado por la muerte de su esposa, es llamado a Madrid por el rey de España, Fernando VI, para acabar las obras que Jacopo Amiconi había dejado inconclusas. A su llegada, fue nombrado director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y supervisor de la Real Fábrica de Tapices. En 1755 asumió la dirección de las obras de decoración del Palacio Real de Madrid, pintando además en el Palacio de Aranjuez y en la iglesia de las Salesas de Madrid. Hace frescos, pintura de caballete y actúa como restaurador en el fresco de Giordano del Casón del Buen Retiro. La llegada a Madrid del pintor neoclásico por excelencia, Antón Raphael Mengs, precipitó su regreso a Italia después de haber vivido en Madrid durante nueve años. En 1762 se fue a Nápoles, ciudad en la que falleció de una apoplejía, ignorándose hasta el momento el lugar en el que fue sepultado.

Giaquinto ha representado en *Cristo camino del Calvario* una de las tres caídas que, según los Evangelios, sufrió Jesucristo antes de ser crucificado. En primer término, vemos la figura de Cristo caído y abrumado por el peso de la cruz, mientras los sayones le ayudan a levantarse y cuyas figuras están dibujadas con escorzos de muy difícil ejecución. En segundo término, ha representado dos jinetes con estandartes, y en la lejanía se dibujan dos cruces erigidas en un montículo, el Calvario, que serán las que ocupen los dos ladrones, a la espera de que llegue la tercera, que porta Jesucristo. En el primer plano hay rocas y tierra rojiza, después Giaquinto pinta una apertura luminosa en el centro del lienzo, que es donde se desarrolla la escena principal. En el fondo hay árboles de color oscuro que contrastan con la luminosidad de la escena. La composición es compleja, está llena de líneas diagonales y se ha realizado con una técnica colorista, fluida y de toque rápido.

267

En *La Flagelación*, Giaquinto presenta a un Cristo con un nimbo muy luminoso, descalzo, de figura alargada, apoyando una rodilla en el suelo y con las manos atadas a una pequeña columna, en una postura inestable. El pintor ha iluminado a Cristo con una luz muy fuerte y blanquecina, que hace que la piel tan blanca contraste con la de los

sayones que le azotan con saña, considerablemente más morena. Esta luz tan fuerte ilumina toda la composición. La escena se desarrolla dentro de una arquitectura de sillares de piedra muy acusados, a los que el pintor ha añadido un arco de medio punto. En último término, un soldado sentado y con el rostro apenado y al fondo a la derecha, un personaje, con la cabeza cubierta y poblada barba señala hacia arriba. Es una obra muy expresiva e intensa, de estilo muy abocetado y colorido, que tiende a la monocromía, jugando especialmente con tonos ocres y grises, a excepción de la vestimenta del sayón más joven, que tiene toques de un pardo claro, blanco y rojo.

Suponemos que ambas escenas fueron pintadas en 1754, recién llegado Corrado Giaquinto a Madrid. Forman parte de los ocho lienzos, todos con escenas de la Pasión de Jesucristo, representados con expresividad máxima y de medidas similares, a excepción del lienzo de altar que representa a la Trinidad, de mayor tamaño, pintados para ornamentar el Oratorio del rey Carlos III en el Palacio del Buen Retiro, donde estuvieron, según los inventarios, hasta 1808.

JAN WILDENS

Las aguas de Spa

(primera mitad del siglo XVII)
DEPOSITADO EN LA EMBAJADA DE ESPAÑA ANTE LA SANTA SEDE EN ROMA

EN 1622, el embajador de España en Roma, Iñigo Vélez de Guevara, conde de Oñate, alquiló un pequeño palacio a la familia Monaldeschi; Felipe IV comprará ese inmueble en 1647 por 22.000 escudos romanos de la época para que sirviera de embajada de España. El palacio se fue enriqueciendo con obras de remodelación y ampliación, en algunas de las cuales participó el arquitecto Francesco Borromini, como es el caso de la escalera y de la entrada. Además, se le añadieron construcciones anejas, convirtiéndose en la primera embajada permanente del reino de España y en la misión diplomática estable más antigua del mundo diplomático. Durante el siglo XVIII continuaron las remodelaciones del edificio y la redecoración de las estancias. Actualmente, el edificio cuenta con una extraordinaria colección de tapices, algunos depositados por Patrimonio Nacional, con obras procedentes de la Obra Pía de los Santos Lugares y con depósitos del Museo del Prado, además de algunas obras encargadas exprofeso para la embajada.

La embajada de España ante los Estados Pontificios, aunque sin sede permanente, data de 1480 y fue creada por Fernando el Católico. Este año se han celebrado los cuatrocientos años de existencia permanente como representación diplomática. Las dos embajadas de España, ante el Quirinal y ante el Vaticano, compartieron espacio hasta 1947, cuando la representación española ante el Gobierno italiano se trasladó a unos espacios del Palacio Borghese, donde todavía se encuentra hoy en día.

El pintor Jan Wildens nació en Amberes en 1586 y allí falleció en 1653; fue un artista especializado en la representación de paisaje. En 1604 ingresó en el Gremio de Pintores de San Lucas de su ciudad natal y diez años después se le localiza en Italia modernizando su estilo, que era algo arcaico, con el conocimiento de la obra de Paul Bril, afincado en Roma desde 1582. De nuevo en Flandes, empieza a colaborar con pintores flamencos conocidos como Jordaens, Snyders o Cornelis de Vos, haciendo los paisajes de sus composiciones. Son especialmente conocidas y famosas sus colaboraciones con Pedro Pablo Rubens, con

quien le unió una gran amistad y lazos familiares. Además de participar en algunas de las obras del maestro, como en la serie encargada por María de Médicis, hace también paisajes en escenas mitológicas, de género y costumbristas, contagiándose a veces del dinamismo del maestro.

El lienzo que nos ocupa, fechado en la primera mitad del siglo XVII, tiene un formato casi cuadrado y en él se representa un paisaje boscoso, con árboles cuyas hojas alternan tonos verdes y ocres, que permiten ver un celaje en el que vuelan diferentes pájaros; utiliza el claroscuro para obtener profundidad en la composición, al igual que en los senderos donde caminan varios personajes en el último término. El bosque está interpretado a la manera tradicional flamenca, con minuciosidad en troncos y hojas, predominando la verticalidad. En el primer plano se agrupan los personajes, que se aproximan a las diferentes fuentes para tomar aguas curativas. Llama la atención de nuevo la verticalidad y la postura estática de las figuras, incluso en los animales representados, todos vestidos a la usanza flamenca de finales del XVI y principios del XVII. En el ángulo inferior derecho, dos personas muestran un lienzo de buen tamaño, probablemente con la intención de venderlo, en cuya parte superior puede leerse, «Spa», sobre una panorámica de la ciudad entre los bosques, con la representación de algunas de las fuentes.

La ciudad de Spa está ubicada en el sureste, en la provincia belga de Lieja, en un valle de los bosques de las Ardenas, a una altura de 250 metros sobre el nivel del mar. Esta localidad es famosa, desde época romana, por sus baños o centros de aguas termales, que ya Plinio el Viejo consideraba medicinales, «cuya agua tiene sabor a hierro, limpia el cuerpo, trata la fiebre y disipa cálculos». Efectivamente, son aguas ferruginosas de propiedades medicinales que durante siglos y hasta hoy en día le han convertido en el balneario preferido de la nobleza y la realeza. Esta agua mineral se vendía embotellada por toda Europa desde el siglo XVI, de ahí también su fama.

En el catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII realizado por el profesor Díaz Padrón se anota que esta obra estuvo en el Alcázar de los Austrias de Madrid. Figura en la testamentaría de Carlos II, realizada en 1701 en el Palacio de la Zarzuela y allí sigue en el inventario de 1747. Más tarde, en la testamentaría de Carlos III se encuentra en el Palacio Nuevo y quizás desde allí pasó al Museo de las Colecciones Reales. Esta pintura, junto con otra también de mano de Jan Wildens, *Montero a caballo en un bosque*, de medidas y formato parecido, fueron enviadas en depósito a la embajada de España ante la

Santa Sede en Roma en 1951.

ENRIQUE SIMONET LOMBARDO

Una autopsia o Y tenía corazón (1890)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE MÁLAGA

EL MUSEO de Málaga tiene residencia actualmente en el Palacio de la Aduana, habiéndose realizado en él obras de remodelación con ese fin, entre 2009 y 2014. El edificio de la Aduana se proyectó en 1788 para atender el tráfico del puerto. Un año antes, el rey Carlos III había aprobado su construcción, dada la intensa actividad portuaria de la ciudad, tras haber liberado el comercio con América, que hasta 1778 fue monopolio de la ciudad de Sevilla. Debido a la invasión francesa, cuyas tropas saquearon el edificio, se suspenden las obras, que habrán de reanudarse en 1826. Tres años más tarde, se inaugura el edificio como Real Fábrica de Tabacos y, diez años más tarde, se convirtió en dependencias de la Hacienda Pública, después en Diputación Provincial y, recientemente, antes de convertirse en Museo, fue Gobierno Civil. Finalmente, se decide convertir el edificio en sede del Museo de Bellas Artes de Málaga y del Museo Arqueológico Provincial.

El Museo de Málaga se creó en 1913 a instancias de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y se instaló en una casa de alquiler, propiedad del marqués de Larios, que la vendió en 1920. Fue entonces cuando las colecciones que integran el museo, tanto la arqueológica como la de bellas artes, vuelven a instalarse en el edificio de la Academia. En 1947 se crea el Museo Arqueológico Provincial, con colecciones que comprenden desde la Prehistoria hasta el Período islámico, que se inaugura en 1949 en la Alcazaba, en donde tuvo su sede hasta 1996, cuando las obras de rehabilitación obligaron a desplazar las obras al convento de la Trinidad. En 1999, las piezas fueron almacenadas en la sede provisional de la Biblioteca Provincial de

la ciudad.

En 1961, la colección de bellas artes se inaugura en el Palacio de los condes de Buenavista, de donde habrá de ser desalojada en 1997 para instalar en el edificio el Museo Picasso. Todas las obras han estado almacenadas primero en la planta superior de la Aduana y después en un almacén a las afueras de la ciudad, adecuado por el Ministerio de Cultura. Finalmente, las piezas que conforman ambos museos se encuentran en exhibición en el edificio del Palacio de la Aduana.

El autor de este lienzo es Enrique Simonet Lombardo, nacido en Valencia en 1866 y fallecido en Madrid en 1927. Estudió en la Escuela de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en su ciudad natal, pero pronto se trasladó a Málaga, vinculándose rápidamente al círculo malagueño. Allí estudia en el taller del pintor, también de origen valenciano, Bernardo Ferrándiz, y en 1887 viaja a Roma pensionado y aprovecha para conocer Italia; también visitó París en varias ocasiones. Se sabe que en 1890 hizo todo un recorrido por el Mediterráneo, que en Roma pintó el cuadro que nos ocupa y que realizó un viaje a Tierra Santa. Participó en exposiciones nacionales e internacionales en Madrid, Chicago, Barcelona y París. Estuvo viajando por Marruecos como corresponsal de guerra para *La Ilustración Española y Americana*, revista que se editó en Madrid entre 1869 y 1921 con frecuencia semanal y que fue cantera de ilustradores, incluyendo pintores e ilustres escritores, cuya cabecera se presentaba como periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles. En 1911 pasó a formar parte de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, entre 1921 y 1922, fue director de la Escuela de Paisaje de El Paular. Murió en 1927, siendo catedrático de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

Una autopsia, el cuadro rebautizado en Málaga como *Y tenía corazón*, está firmado y fechado en Roma en el ángulo inferior izquierdo, es decir, fue pintado durante su estancia como becado en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. El lienzo formó parte de un envío de obras de pensionados remitidos desde el Ministerio de Estado, hoy Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, del que dependía la Academia de Roma. Este lienzo fue adscrito al Museo de Arte Moderno, al que perteneció hasta su supresión, aunque se depositó en el Museo de Málaga en 1931. Desde 1971 pasó a formar parte de los fondos de pintura del siglo XIX del Museo del Prado.

La escena sucede en una habitación iluminada por un pequeño farol colgado en la pared, a la izquierda, y por la luz que entra desde una pequeña ventana situada a la derecha, en cuyo alféizar descansan frascos y probetas. Sobre una de las camillas, medio cubierta con una sábana blanca, está tumbado el cadáver de una mujer joven, desnuda y de larga melena pelirroja. A su lado, el forense, que sujetando un bisturí con la mano derecha, mira atentamente el corazón que acaba de extraer a la difunta. Si bien en Roma era frecuente que los pintores utilizasen como modelos cadáveres de mujeres que aparecían en el río Tíber, algunas de ellas prostitutas, en este caso, según las cartas que envió Simonet a su familia, se trataba del cuerpo de una joven actriz que se había suicidado por desamor. Dado el tratamiento realista del lienzo, se

ha incluido dentro de la llamada pintura social y simbolista. El estudio anatómico es muy correcto y el forense y la víctima, que aparece en un marcado escorzo, forman un ángulo recto, iluminado con un fuerte contraste que resulta muy desgarrador.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

Fernando III el Santo (1672)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS, OVIEDO

EL MUSEO de Bellas Artes de Asturias consta de varios edificios, todos situados en el centro histórico de la ciudad de Oviedo, muy cerca de la catedral. Dicho museo fue inaugurado en 1980 a partir de los fondos de la antigua Diputación Provincial y del Museo de Pinturas de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo. Más tarde recibió un numeroso depósito, que poco a poco fue llegando desde el Museo del Prado. Sus orígenes se remontan a 1969, cuando la Diputación y el Ayuntamiento de Oviedo constituyeron la Fundación Pública, Centro Provincial de Bellas Artes, llamada más tarde, Centro Regional de Bellas Artes. Hoy depende administrativa y económicamente de la Consejería de Cultura del Gobierno Autónomo y del Ayuntamiento de Oviedo. El museo se abrió con siete salas y setenta y ocho obras expuestas en su primera sede, que fue el Palacio de Velarde. Actualmente, contiene un gran número de pinturas, esculturas, fotografías y objetos de vidrio y loza; algunas obras proceden de la dación en pago de impuestos de Pedro Masaveu, de la donación de Plácido Arango y de la buena política de adquisiciones de la propia institución.

Bartolomé Esteban Murillo nació en Sevilla y fue bautizado en 1618; su padre era Gaspar Esteban, barbero-cirujano, y su madre María Pérez Murillo, que provenía de familia de plateros y pintores. De ambos se quedó huérfano cuando contaba solamente con nueve años. Parece que estudió con Juan del Castillo, en un taller que tenía en Sevilla, y que era

pariente suyo por parte de madre. En 1645 contrajo matrimonio con Beatriz Cabrera y Villalobos, con la que tuvo once hijos. Recibió muchos encargos para iglesias y monasterios, haciendo algunas pinturas de gran formato que combinaban la influencia de Francisco de Herrera el Viejo con el naturalismo y tenebrismo de Zurbarán pero aplicando los colores con pinceladas sueltas y rápidas. Adquiere fama fuera de España al pintar imágenes de niños comiendo o jugando, que son adquiridas rapidísimamente por los comerciantes que visitaban o vivían en Sevilla, recibiendo o enviando las mercancías que salían o llegaban desde América. Además de estos cuadros de género y costumbre, realizó mucha pintura religiosa de gran formato para iglesias y conventos y también de caballete, creando algunos temas iconográficos de gran éxito, como son sus Vírgenes con el Niño, sus Sagradas Familias o sus Inmaculadas.

En enero de 1660, junto con Francisco de Herrera el Joven y otros artistas sevillanos, Murillo fundó una Academia de Bellas Artes de la que fue presidente. Siguió trabajando para conventos e iglesias en Sevilla y en Andalucía y, mientras pintaba en la iglesia de Santa Catalina de Cádiz, se cayó del andamio y falleció como resultado del accidente. Conocemos su rostro gracias a sus dos autorretratos que se encuentran en la Frick Collection de Nueva York, representado de menor edad, y en la National Gallery de Londres, además de una estupenda copia de este lienzo, realizada por el también pintor andaluz Alonso Miguel de Tobar (1678 − 1752), que se encuentra en el Museo del Prado.

En la obra que nos ocupa, Murillo ha representado al rey Fernando III el Santo, cuya imagen pintó en numerosas ocasiones, aunque quizá sea esta la de menor formato y de cuerpo entero. Fernando III era hijo de Berenguela, reina de Castilla, y de Alfonso IX, rey de León, y durante su reinado unificó estos dos reinos divididos desde 1157. Su obsesión era devolver a los cristianos las tierras en poder de los musulmanes y aprovechando que el imperio almohade estaba descomponiéndose, conquistó, en apenas doce años, los reinos de Jaén, Córdoba y Sevilla. En esta ciudad instaló su corte, restauró el Arzobispado Hispalense y falleció en 1252. Debido a la fama adquirida de santidad y a los milagros que al parecer realizaba a través de sus imágenes, fue canonizado por el papa Clemente X en 1671.

Parece que esta pintura depositada en Oviedo debió ser realizada en 1672, aunque el rey no tiene halo de santidad sobre la cabeza. El rey aparece rezando, arrodillado sobre un cojín de terciopelo carmesí,

ocupando el centro de la composición; junto a él a su derecha, sobre un reclinatorio, la corona y el cetro reales. En la parte superior, unos pequeños ángeles, de figura y representación típicas del pintor sevillano, descorren un cortinaje para mostrar en plenitud la figura real. La iconografía de Fernando III el Santo es la habitual, fijada incluso antes de su canonización: se le representa como un hombre de mediana edad, con el cabello largo y un flequillo incipiente, vestido con media armadura y espada en el cinturón, como guerrero que fue, y el manto real de armiño. Lleva gorguera a la manera española del siglo XVII, que no está en absoluto de acuerdo con la época en que vivió, todo ello dibujado con la pincelada suelta utilizada por los artistas del segundo tercio del siglo XVII.

El Museo del Prado conserva un dibujo de esta obra, realizado en sanguina y lápiz negro por Manuel Salvador Carmona, probablemente realizado para ser grabado. Ingresó en el museo dentro del legado de Pedro Fernández Durán, en 1931.

ALONSO CANO

Virgen con el Niño o Virgen del lucero (1645 – 1652)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

PROBABLEMENTE, el Museo de Bellas Artes de Granada sea uno de los primeros que se formó en Andalucía. Se fundó para alojar todos aquellos bienes muebles de interés artístico que se encontraban en iglesias y conventos desamortizados. Para tal fin, se habilitó lo que fue convento dominico de Santa Cruz la Real y se inauguró en 1839. Durante años tiene diversas sedes y, en 1941, se traslada de forma parcial desde la Casa de Castril, hoy sede del Museo Arqueológico y Etnológico de la ciudad, al piso inferior del Palacio de Carlos V, en el recinto de La Alhambra, que se encontraba sin terminar y en pésimas condiciones de conservación. La colección trasladada pronto se devolverá a su anterior sede. En 1958, cuando ya está acabada la obra del Palacio de Carlos V y con motivo de las celebraciones del IV centenario del fallecimiento del emperador, el Museo de Bellas Artes de Granada se instala en la primera planta del edificio y el Museo del Prado realiza un gran depósito para enriquecer su colección. Bastantes años más tarde, en la planta baja del Palacio, habrá de tener su sede el Museo de la Alhambra. El Museo de Bellas Artes ha estado cerrado por obras de remodelación y adecuación de sus instalaciones entre 2003 y 2008, cuando se abrió de nuevo al público.

Alonso Cano, autor de esta Virgen con Niño, nace en Granada en 1601 y fallece en su ciudad natal en 1667. Su vida está llena de sobresaltos económicos y problemas con la justicia, pero fundamentalmente fue un artista a la manera renacentista, que practicó la arquitectura, la escultura y la pintura. Su padre diseñaba, tallaba

retablos y sillerías de coro y se piensa que allí empezó como su aprendiz. Cuando Alonso tenía quince años, la familia se traslada a Sevilla y él entra en el taller de Francisco Pacheco, donde pudo coincidir con Velázquez que estaría en sus últimos años de aprendizaje; en 1626 consigue la licencia de maestro pintor, después de haber trabajado en el taller del escultor Martínez Montañés. Siempre tuvo fascinación por la belleza ideal, que persiguió en todas sus pinturas y esculturas.

En 1638, el conde duque de Olivares le invita a viajar a la corte y, junto con otros pintores, colabora en las decoraciones del Alcázar y del Palacio del Buen Retiro, además de tener la oportunidad de ver y conocer las obras presentes en las colecciones reales españolas. Abandonó la capital en 1644 a raíz del asesinato de su esposa, del que fue acusado y que finalmente pudo demostrar su inocencia. Participa, también en la capital, en las decoraciones efímeras realizadas con motivo del matrimonio de Felipe IV y Mariana de Austria. En 1651 regresa a Granada, es ordenado sacerdote y será canónigo en la catedral en 1660. Pocos meses antes de su fallecimiento, fue nombrado maestro mayor de la catedral de Granada después de haber diseñado su fachada, que se realizó después de su muerte. De su primera etapa pictórica, con predominio del claroscuro, evolucionó y practicó un arte de exquisita elegancia, buscando la belleza ideal, utilizando unos tonos vivos y transparentes que denotan el camino hacia el clasicismo.

La *Virgen con el Niño* también conocida como la *Virgen del lucero*, por la estrella que brilla sobre la cabeza de la Virgen, que se encuentra depositada desde 1958 en el Museo de Bellas Artes de Granada, es una de las réplicas que pintó el propio Alonso Cano, cuya composición fue un éxito como modelo iconográfico. La Virgen sentada, casi una niña, ocupa el centro del lienzo con el Niño en su regazo, mirándole con arrobo; al fondo vemos un paisaje sereno y equilibrado y en el celaje, sobre su cabeza, un brillante lucero. Se respira belleza y delicadeza en la composición. La Virgen viste una túnica carmesí y un manto azul, ciñéndose a los colores tradicionales dictados por la iconografía contrarreformista, interpretados con una pincelada suelta y delicada, de colores entonados. Aunque la composición podría tener alguna deuda remota con un grabado de Durero, también es un tema habitual entre los pintores flamencos y en algunas de las Madonas de Rafael presentes en las colecciones reales españolas. Se supone que el momento de la representación corresponde con el del descanso durante la huida a Egipto de la Sagrada Familia.

Esta pintura se fecha durante la estancia del pintor en Madrid, entre 1645 y 1652, y le fue encargada para el monasterio de la Piedad Bernarda, donde residían las conocidas como monjas de Vallecas, bernardas cistercienses. Se trasladará al Museo de la Trinidad con la desamortización de Mendizábal.

JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ DEL MAZO

El estanque grande del Buen Retiro (1657)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE HISTORIA DE MADRID

EL MUSEO de Historia de Madrid, anteriormente denominado Museo Municipal, ocupa un edificio en el centro de Madrid, el antiguo Real Hospicio del Ave María y San Fernando, fundado en 1673 y situado en la calle Fuencarral y del que solo queda la capilla. Sufrió una reforma en el siglo XVIII llevada a cabo por Pedro de Ribera, también autor de la portada principal, plenamente barroca, que es considerada como una de las obras más representativas del Barroco civil español. En 1919, con apoyo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a pesar de su mala conservación, fue declarado monumento histórico artístico. Más tarde, en 1926, la Sociedad Española de Amigos del Arte, formada por eruditos y coleccionistas, que tenían como fin estimular el aprecio del arte español tanto en España como fuera de ella, organiza una exposición que va a titular *El antiguo Madrid*. Entonces y con tal fin, el Ayuntamiento ordena restaurar el edificio. Con esta exposición se decide crear el Museo Municipal de Madrid, que se inaugura en 1929. Algunas de las piezas que el Prado envió para que formasen parte de esa exposición se quedaron allí en calidad de depósito. El museo se dedica exclusivamente a la historia de la ciudad, exhibiendo pintura, escultura, artesanía, planos y maquetas, entre otras piezas. El museo se cerró al público en julio de 2002 para realizar obras de rehabilitación y así permaneció hasta 2014, fecha de su reapertura, una vez concluidas las obras y con un nuevo depósito realizado por el Prado.

Del pintor Juan Bautista Martínez del Mazo apenas tenemos noticia alguna hasta su llegada a Madrid en 1631, cuando entra a trabajar en el taller de Velázquez y se casa con su hija Francisca. Se cree que nació en torno a 1611, quizás en la provincia de Cuenca, probablemente en Beteta. El mismo año que se casa con la hija del maestro, consigue el

puesto de ujier de cámara, que anteriormente había sido desempeñado por su suegro, a la vez que es profesor de dibujo del príncipe y heredero, Baltasar Carlos. En 1657 viaja a Italia y, a su vuelta, tras el fallecimiento de Velázquez, pasa a ocupar la plaza de pintor de cámara que tenía su suegro. Mazo habrá de morir en Madrid en 1667. Autor de una numerosa obra de diferente temática, siempre impregnada de la técnica de su suegro, elude la realización de pintura religiosa, como era habitual en los pintores coetáneos, probablemente porque trabajó siempre en la corte. Hizo retratos de allegados a Velázquez, vistas de ciudades, copias de las obras maestras de las colecciones reales, como algunos cuadros de Rubens o las cacerías de animales de Frans Snyders y Paul de Vos. Pero, sin duda, son muy interesantes los paisajes como el que nos ocupa, a veces también de los sitios reales, tan poco habituales en la pintura española del siglo XVII.

Bajo un celaje grisáceo poblado de nubes blanquecinas, Mazo ha representado un estanque que habitualmente ha sido identificado como el llamado «grande» de los jardines del Palacio del Buen Retiro. En primer término, Mazo ha colocado una balaustrada dispuesta en zigzag sobre la que se posa un pavo real, y que está rematada por la escultura de una Venus. A mano izquierda y, como detalle anecdótico, el pintor ha representado una pareja, ella con el rostro velado, cogidos de la mano, que podrían evocar algunos de los personajes que el propio Mazo ha incluido en su *Vista de Zaragoza*. Inmediatamente detrás se encuentra el estanque sobre cuyas aguas hay una barca de vela, ocupada por varios personajes, pintada en todos pardos, que espera junto a la orilla. Al fondo, una construcción vertical, quizá un embarcadero, realizada alternando ladrillo y piedra y rematada por un chapitel de pizarra, a la manera de las construcciones madrileñas del entorno palaciego del momento, que se refleja, al igual que los árboles, en el agua del estanque. La técnica utilizada por el pintor es suelta y vaporosa, con una gama de color suave, nada estridente, que consigue dar tranquilidad al paisaje. Quizá Mazo haya buscado inspiración en algunos de los pintores de paisaje de origen italiano o francés presentes en las colecciones reales, que tuvo oportunidad de conocer, algunas de las cuales habían sido encargadas para ornamentar el Palacio del Buen Retiro. Parece una obra de madurez, fechable en torno a 1657, cuando el pintor viaja a Italia y pudo conocer los paisajes que allí se estaban haciendo.

En los catálogos del Prado figuraba con la autoría de Velázquez desde 1907, luego como obra atribuida hasta 1920, donde ya se anota

la autoría de Martínez del Mazo. Ingresó en el museo en 1848 procedente del Palacio de Aranjuez, donde adornaba el cuarto de la reina, concretamente la primera pieza del guardarropa.

BENITO MANUEL DE AGÜERO

Vista del monasterio de El Escorial

Vista de El Campillo
(segunda mitad del siglo XVII)
DEPOSITADOS EN PATRIMONIO NACIONAL CON DESTINO AL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

EL MONASTERIO de San Lorenzo, situado en la sierra de Guadarrama, en el entonces municipio de El Escorial, fue ordenado construir por Felipe II. El acta de fundación data de 1567 y en ella se recogen las razones existentes para su edificación, que no son otras que dar gracias a Dios por los beneficios que había otorgado a la Corona española, dotando a la familia real y a sus sucesores de un panteón en el que pudieran descansar sus restos mortales. Con esta gran construcción, tan novedosa en la España del momento, también se conmemora la victoria de las tropas españolas en la Batalla de San Quintín, que tuvo lugar el día de la festividad de San Lorenzo de 1557. La primera piedra de la construcción se puso en 1563, en la fachada sur, y se concluyó con la colocación de la última en 1584. Quedaba proceder a la decoración del edificio, que entonces ocupaban y guardaban monjes jerónimos, y finalizar el panteón, que no se terminó hasta 1654.

Benito Manuel de Agüero, autor de ambos lienzos, parece que nació en Burgos en torno a 1626 o 1629, y falleció en Madrid en 1668. Fue discípulo de Juan Bautista Martínez del Mazo y se especializó en pintar paisajes, a los que generalmente añadía escenas mitológicas o de historia antigua que, a veces, y en reducido tamaño, evocan algunas de las composiciones de Rubens. La proximidad a su maestro en cuanto a estilo ha permitido errores de identificación en la autoría de sus obras, muy frecuentemente confundidas con la autoría de Martínez del Mazo.

Trabajó para la corte, especialmente para el Palacio Real de Aranjuez y el del Buen Retiro. Además de la influencia de su maestro, en sus paisajes se observa el conocimiento de pintores educados en Roma, en la órbita clasicista, como Claudio de Lorena, cuya obra pudo conocer perfectamente en el Buen Retiro. Con una temática especial respecto a lo que es habitual en su obra, nos encontramos con estos dos paisajes, que representan vistas panorámicas de edificios y jardines pertenecientes a las colecciones reales españolas

En la *Vista del monasterio de El Escorial* vemos que el pintor ha realizado una visión panorámica en la que, en el lateral izquierdo, aparece la fachada meridional del monasterio, quizá la más equilibrada del propio edificio. El pintor ha remarcado las filas de ventanas que ayudan a insistir en la horizontalidad del edificio, interrumpida por las torres verticales de las esquinas y la presencia de la nave central, el crucero y la cúpula de la iglesia. La vista está tomada desde la Herrería, que fue de propiedad privada, de gran riqueza forestal y cinegética, pero que en 1561 ya estaba adscrita a las propiedades del monasterio. Felipe II adquirió muchos de los terrenos que rodeaban al monasterio con el objetivo de contar con un coto de caza real y explotaciones agropecuarias que abastecieran al monasterio. El autor ha representado un paisaje enormemente descriptivo, con jinetes y caballerías junto al monasterio, un espacio cercado de árboles a la derecha, dividido en rectángulos, quizá cultivos, con un problema de perspectiva en primer plano a la izquierda; a la derecha los pastores cuidan de un rebaño de ovejas. Sin duda, es la representación de una de las posesiones reales del siglo XVII, muchas de las cuales se desamortizaron en 1835, aunque no fue el caso del Bosque de la Herrería, que sigue perteneciendo a Patrimonio Nacional.

La *Vista de El Campillo* es un paisaje descriptivo de un determinado lugar al que el pintor ha añadido escenas de la vida cotidiana. Hoy, esta finca es de propiedad particular y está situada en la carretera que conduce desde San Lorenzo de El Escorial a Guadarrama. El pintor ha dispuesto en horizontal los edificios de El Campillo, lugar de recreo y descanso de los monjes y la realeza. Al fondo, un celaje claro, que envuelve las montañas del Guadarrama. En origen, El Campillo fue una población de unos ciento veinte habitantes que fueron expulsados de la misma al quedar convertido en territorio de caza. Felipe II adquirió los terrenos al duque de Maqueda, su propietario, para que fueran asimilados a los del Real Monasterio. El palacio-fortaleza que Agüero representa en el centro de la composición fue remodelado al poco tiempo de ser comprado, ampliándose en época de Felipe IV, cuando se añadió el tejado y se ordenó construir las casas de su entorno para alojamientos y servicios de palacio, como la granja de la izquierda de la composición y la iglesia de la derecha. Quizá en este momento fue cuando se le encargó al pintor hacer una obra tan descriptiva. La iglesia junto a la que está representado un fraile jerónimo hablando con un personaje todavía se conserva en la actualidad en la finca de propiedad particular, bajo la advocación de la Santísima Trinidad.

Se supone que ambos lienzos fueron pintados en la segunda mitad del siglo XVII y que dado su formato alargado podrían estar pensados para sobrepuertas. Se encontraban entre 1794 y 1818 en el Palacio de Aranjuez, en el Cuarto del Príncipe y en la pieza del comedor, antes de su llegada al Museo Real de Pintura y Escultura, posteriormente Museo del Prado.

JUAN MONTERO DE ROJAS

El paso del río Jordán con el Arca de la Alianza (hacia 1667)

DEPOSITADO EN EL MUSEO DE ZAMORA

LAS COLECCIONES que conserva el Museo de Zamora son arqueológicas, de bellas artes y de historia de la ciudad. Como muchos de los museos españoles, fue creado a partir de las leyes desamortizadoras del ministro Álvarez Mendizábal y fue inaugurado oficialmente por Alfonso XII, pero su apertura al público no tuvo lugar hasta 1911, en el antiguo convento de Las Marinas, edificio del siglo XVIII, que fue demolido en 1975, y los fondos museísticos estuvieron almacenados en el antiguo Hospital de la Encarnación. Actualmente, cuenta con más de un edificio, uno moderno, pensado como museo, que aprovecha los espacios que quedan del Palacio del Cordón, y otro antiguo, la iglesia de Santa Lucía. Conserva obras en depósito del Museo del Prado, que cronológicamente oscilan entre finales del siglo XV y comienzos del siglo XX.

Del autor de esta pintura, Juan Montero de Rojas, no se tienen muchas noticias, tan solo algunas referencias literarias en los tratadistas, especialmente Palomino y poco más. Nace en torno a 1613 en Madrid y estudia en el taller de Pedro de las Cuevas, del que se sabe que fue profesor de los mejores pintores contemporáneos, Carreño, Leonardo, Arias, Pereda y Camilo, entre otros, pero del que no se conoce ninguna obra firmada por el momento, aunque hay noticias de que trabajó como pintor en la Real Cárcel de Corte, hoy sede del Ministerio de Asuntos Exteriores. Según Palomino, viajó a Italia en su juventud y se sintió atraído por los pintores caravaggistas, movimiento ya un poco desfasado por entonces. Lo que sí se trajo de Italia fue el orgullo del oficio de pintor, repudiando el carácter de artesano, a las

órdenes de sus patronos, reivindicación que adoptaron también otros pintores del momento. Su escasa obra conocida presenta gran soltura técnica, figuras menudas y nerviosas, a veces dispuestas en tropel, tratadas con estilo y pinceladas típicas del Barroco madrileño. Falleció en Madrid en 1683.

El paso del río Jordán con el Arca de la Alianza, inventariada erróneamente en el Museo de la Trinidad como *El Paso del mar Rojo*, fue pintado hacia 1667 para la sacristía del convento de la Merced Calzada, formando parte de una serie de lienzos realizados por el pintor Juan Antonio de Frías Escalante, que representaban escenas del Antiguo Testamento como prefiguraciones de la Eucaristía, la mayoría de los cuales terminaron en el Museo del Prado, al igual que otras pinturas que ornamentaban el convento. El madrileño convento de la Merced Calzada de Madrid, fundado en 1564, tuvo su máximo esplendor en el siglo XVII, allí profesó Fray Gabriel Téllez, futuro Tirso de Molina. El convento fue saqueado durante la invasión francesa, posteriormente desamortizado y derruido en 1840. Estaba situado en la actual Plaza de Tirso de Molina, anteriormente llamada Plaza del Progreso.

El presente lienzo representa el momento en que los israelitas, detrás de los sacerdotes que portan el Arca, caminan por el cauce del Jordán, habitualmente de aguas muy caudalosas, que se ha secado por intervención divina para permitirles cruzar y llegar a Canaán. El pintor ha representado fielmente la narración que se encuentra en el Libro de Josué (cap. 3 y 4), sexto libro del Antiguo Testamento que narra la llegada de los israelitas a la Tierra Prometida, que Moisés no llegó a pisar pero que sí pudo contemplar desde el monte Nebo donde, antes de morir, encargó a Josué que llevara a su pueblo hasta allí. El episodio narra el momento en que el Arca de la Alianza, portadora de las Tablas de la Ley, entregadas a Moisés por Dios, en su camino a la Tierra prometida cruza el río que por mandato divino ha secado su cauce para dejarles pasar.

Montero de Rojas ha elegido una composición horizontal, buscando un formato panorámico donde quepan muchos personajes. A la derecha, ha representado a cuatro sacerdotes portando el Arca sobre el lecho seco del río, poblado de piedras. La escena, muy iluminada, tiene un fondo montañoso y a la izquierda, varios personajes a contraluz, uno de los cuales va a caballo y que se ha querido interpretar como Josué. Detrás de los portadores del Arca, unos personajes recogen piedras del cauce, en total unas doce, una por cada una de las Tribus de Israel y finalmente, en el último término, con las formas desdibujadas por la lejanía, se encuentran el ejército y los israelitas esperando la orden de cruzar ellos también el Jordán. Toda la escena, en su mayor parte con modelos humanos alargados, está interpretada con lenguaje barroco y técnica suelta. Desde 1944, esta pintura se encuentra depositada en el Museo de Zamora.

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ

La Anunciación (1603)

DEPOSITADO EN EL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN

EL DENOMINADO PALACIO de Santa Cruz, edificio en el que se encuentra expuesta esta pintura, situado en el centro de Madrid, en la Plaza de la Provincia, junto a la Plaza Mayor, fue hasta el reinado de Felipe V la sede de la Cárcel de Corte. Felipe IV ordenó su construcción en 1629 para alojar, además de la citada cárcel, la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, encargando el proyecto al arquitecto madrileño Juan Gómez de Mora, siendo aparejador Alonso de Carbonell y, con la participación de otros arquitectos, el edificio se terminó en 1640. Después del incendio de 1791, y de su reconstrucción, en la que participó el arquitecto Juan de Villanueva, el edificio se convirtió en Palacio de Justicia. Entre 1885 y 1898 fue sede del Ministerio de Ultramar; desaparecido al perder España sus posesiones en América y Filipinas, fue ocupado por el llamado entonces Ministerio de Estado, antecedente del Ministerio de Asuntos Exteriores, denominación que tiene desde 1939. Nueve años antes, el edificio había sido renovado por el arquitecto Pedro Muguruza, que tuvo que volver a intervenirlo después de la Guerra Civil, ya que quedó bastante deteriorado. Este mismo arquitecto construyó un edificio gemelo en 1950, en la parte posterior, que se comunica con el antiguo por un pasadizo en la primera planta, que es donde se encuentra colgado el lienzo que nos ocupa, depositado allí en 1948 con motivo de la aceptación por parte de la Santa Sede del patronazgo del Arcángel San Gabriel al cuerpo diplomático español.

Juan Pantoja de la Cruz nace en Valladolid hacia el año 1553 y

falleció en Madrid en 1608. Debió trasladarse a Madrid muy joven, donde entró a trabajar en el taller del retratista de corte, Alonso Sánchez Coello, fallecido en 1588. A partir de este año, se convertirá en su sucesor trabajando para Felipe II en sus últimos años de vida, y en los primeros de su hijo y sucesor Felipe III. Acompañó al rey entre 1601 y 1606, años en que la capitalidad del reino se trasladó a Valladolid, volviendo después a Madrid, cuando la corte regresó a la capital, ya como pintor de cámara del rey. Es probable que fuera maestro de los retratistas Bartolomé González y Rodrigo de Villandrando, entre otros. Sus numerosos retratos, además de reproducir fielmente telas y joyas de los personajes, se caracterizan por la profundización, a través de la mirada y de los gestos, en el carácter de los representados. Hizo también pintura religiosa, en la que se ve la influencia de los pintores italianos que decoraban el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y el interés por un incipiente naturalismo que ya se practicaba en el norte de Italia. Al parecer, según los tratadistas, también hizo miniaturas, bodegones y pintura al fresco, que desconocemos.

El pintor ha concebido la escena en dos partes, como es habitual en la época antes de que las composiciones barrocas fundieran en una sola escena ambos ámbitos. La superior, el cielo o la gloria, está ocupada por la figura de Dios Padre entre las nubes, formando una línea vertical justo en el centro de la composición, en la misma línea que representa a la paloma que simboliza al Espíritu Santo. A izquierda y derecha, los ángeles niños les acompañan. En la parte inferior, la terrenal, se encuentra el Arcángel Gabriel, arrodillado, con túnica y dalmática, en diálogo con la Virgen, vestida con la túnica carmesí y el manto azul y que parece aceptar, resignada, el anuncio divino de que se convertirá en madre de Jesucristo. Está arrodillada sobre un reclinatorio, en cuya base está la firma del pintor y la fecha de la realización de la obra, 1603, y en el ángulo inferior derecho, Pantoja ha representado un historiado jarrón con flores, entre las que destacan las azucenas, que aluden, como es habitual, a la pureza y virginidad de María.

El lienzo procede del retablo mayor de la iglesia del colegio de Agustinos Calzados de Madrigal de las Altas Torres, provincia de Ávila, edificio hoy en ruinas. A su ingreso en el Museo de la Trinidad, se pensó por error que procedía del Hospital de la Misericordia de Madrid. Esta pintura, junto a otras procedentes del mismo retablo, estuvieron

expuestas en el Salón Grande de la Galería principal del Museo de la Trinidad, en el momento de su inauguración, en 1838.

ANÓNIMO SIGLO XVI

Retrato de Isabel Clara Eugenia (1591 – 1592)

DEPOSITADO EN LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN PARÍS

LA EMBAJADA de España en la República francesa está situada en un inmejorable lugar de París, justo en la Avenida Jorge V, cercana al Arco del Triunfo, en el denominado Palacio Wagran, adquirido a la familia por el embajador de España, José María Wenceslao Quiñones de León, en 1920. Anteriormente, el palacio había estado alquilado a la delegación de Polonia. El rey Alfonso XIII, muy interesado con esta adquisición, visitó las obras de remodelación del edificio y, una vez concluidas, la embajada se instaló en 1923. Anteriormente a esta fecha, la embajada estuvo situada en el denominado Hotel Lambert de Sainte-Croix, en el Boulevard de Courcelles, números 34 − 36. Desde finales del siglo XIX, esta representación diplomática ha sido la receptora de numerosos depósitos de obras del Prado, entre las que destacan la serie de reyes y reinas españoles de las casas de Austria y de Borbón, así como de personajes relacionados con la monarquía española.

Entre ellos se encuentra el retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia, que, si bien ahora se considera de autor anónimo, estaría fechado en torno a 1591 y 1592, según un modelo anterior del pintor de cámara de Felipe II, Alonso Sánchez Coello, con la intervención del pintor de origen holandés, Jan Kraek, nacido en Haarlem en torno a 1540 y fallecido en Turín, ciudad en donde vivió de forma permanente hasta su muerte en 1607. Este artista, que también es conocido como Giovanni Caracca, fue pintor de corte de la familia Saboya en Turín y acompañó a Carlos Manuel en su viaje a España para casarse con la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II y hermana de la representada. Parece ser que está documentada su presencia en España en 1591 y 1592. Sin embargo,

este lienzo ha sido atribuido a diferentes pintores: se ha pensado en la autoría de Juan Pantoja de la Cruz y de Sofonisba Anguissola, pintora de excelentes retratos, nacida en Cremona hacia 1535 y fallecida en Palermo en 1625. Sofonisba, invitada por Felipe II, vivió un tiempo en Madrid, pintando y actuando como dama de compañía de la reina Isabel de Valois.

La infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, posiblemente su favorita, y de su tercera esposa Isabel de Valois, había nacido en el hoy desaparecido Palacio de Valsaín, provincia de Segovia, en 1566 y fallecerá en Bruselas en 1633. Educada en el conocimiento de las humanidades, tenía la confianza de su padre, que a veces le pedía consejo para determinados asuntos y le hablaba de otros. Felipe II pretendió que ocupase el trono de Francia, una vez fallecida su madre, aunque no pudo conseguirlo ya que, entre otras razones, allí existía la ley sálica que impedía que reinasen mujeres. Finalmente, el trono le fue otorgado al protestante Enrique de Borbón, conocido como Enrique IV. Isabel Clara Eugenia contrajo matrimonio con el archiduque Alberto de Austria, su primo. En 1598 fueron nombrados soberanos de los Países Bajos, con independencia de España solo nominal, nombramiento este que no pudo evitar la guerra. Los archiduques crearon una corte en los Palacios de Tervueren y Mariemont, ejerciendo su patronazgo en lo relativo a ciencias, letras y artes. En 1621 fallece el archiduque, sin herederos, y la infanta desempeña el cargo de gobernadora, pues Flandes vuelve a pertenecer a España. Como viuda, tomó los hábitos de terciaria franciscana, atuendo con el que aparece en algunos retratos, pues nunca lo abandonó, ni siquiera en actos oficiales. Murió en Bruselas en 1633, siendo enterrada en la catedral de San Miguel y Santa Gúdula.

La hija preferida de Felipe II debió de ser retratada después de la muerte de su padre, cuando se impuso el luto riguroso en toda la corte. Viste de negro, salvo las mangas blancas de las que asoman unos puños que parecen de encaje, y gola o gorguera grande, también de rico encaje. Llama la atención del espectador el detalle de las ricas joyas que

adornan cuello y cintura, entre las que destacan un collar de perlas anudadas y, sobre todo, el tocado con flores, entre las que se adivinan jazmines, y cintas rojas con perlas, que recogen el pelo rizado de la representada. El retrato es de cuerpo entero, enmarcado por dos cortinajes que parecen de brocado; ella apoya su mano derecha sobre el respaldo de un sillón, mientras que con la izquierda sujeta un pañuelo también de encaje. El fondo es neutro, para hacer destacar a la infanta, pero lo más característico, algo habitual en los retratos españoles de este momento, es la comunicación con el espectador a través de la mirada del personaje retratado, en la que se refleja tristeza. La figura está pintada con trazo sintético, mientras que los objetos accesorios, especialmente los cortinajes y el suelo, parecen estar realizados con una técnica diferente, si se quiere menos precisa. De ahí la atribución actual del Museo del Prado, que observa más de una mano en la realización del lienzo.

La obra procedía del Museo de la Trinidad, en cuyo inventario manuscrito se anotó con el número 212 y atribución a Claudio Coello, pintor del último tercio del siglo XVII, probablemente por confusión con el nombre de Sánchez Coello, pintor de corte un siglo anterior. Podría proceder de un convento en el que se conservaban retratos de la realeza, algo bastante frecuente por aquel entonces.

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

Isabel II, niña (1835)

DEPOSITADO EN EL TRIBUNAL SUPREMO DE JUSTICIA, MADRID

EL TRIBUNAL SUPREMO de Justicia tiene sus bases en la Constitución de Cádiz de 1812 y su cometido es conocer y decidir, en última instancia, los órdenes jurisdiccionales, garantizando la aplicación uniforme, en todo el territorio nacional, de las leyes que se dicten, así como asegurar que los órganos judiciales de todo el país aplican los mismos criterios interpretativos de estas. Consta de setenta y nueve magistrados repartidos en cinco salas, una por cada orden jurisdiccional.

Situado el edificio en la Plaza de la Villa de París, de Madrid, ocupa lo que fue el convento de las Salesas Reales, fundado por la reina Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, en 1748, para que fuese colegio y residencia de jóvenes de la nobleza. Su nombre de entonces era convento de la Visitación de Nuestra Señora, un conjunto arquitectónico que reunía un palacio, un colegio y una iglesia, la actual parroquia de Santa Bárbara, donde están enterrados ambos reyes. El conjunto fue diseñado por el arquitecto francés Francisco Carlier y construido por el español Francisco Moradillo, que modificó el proyecto de la iglesia al añadir dos torres campanario. Las obras duraron siete años y se inauguró en 1758. Con la exclaustración de las monjas salesas o monjas de la Visitación de Santa María, ocurrida en 1870, el edificio fue destinado a Palacio de Justicia, pero la iglesia siguió abierta al público. El Tribunal Supremo sufrió dos pavorosos incendios, siendo el más grave el de 1915, cuya restauración la realizó el arquitecto Joaquín Rojí López Calvo. Vicente López Portaña, el autor de este retrato oficial

y de aparato, había nacido en Valencia en 1772 y fallecería en Madrid en 1850. Se formó en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, demostrando desde el primer momento extraordinarias dotes, tanto para dibujar como para el dominio del color. De hecho, recibe en 1879 una beca de tres años para seguir sus estudios en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde entrará en contacto con los pintores que se encuentran al servicio de la Corona, especialmente con Mariano Salvador Maella, también valenciano, de quien aprendió a realizar grandes composiciones decorativas; también le facilitó el acceso a obras de Luca Giordano y Corrado Giaquinto, para que los estudiase y aprendiese. En 1792, regresó a Valencia, donde recibió numerosos encargos que le ayudaron a convertirse en un gran pintor. En 1802 recibe el encargo de pintar el lienzo *Carlos IV y su familia homenajeados por la Universidad de Valencia*, tan del gusto del rey, que le nombró pintor honorario de cámara.

Durante la invasión francesa hizo retratos de sus mariscales y generales pero, con el regreso de Fernando VII al trono de España, entró de nuevo en contacto con la Corona, cuando el rey le llama a Madrid y le nombra primer pintor de cámara en sustitución de Maella. En la corte tuvo una dilatada labor como retratista, además de hacer pintura al fresco en el Palacio Real y en el Casino de la Reina, siguiendo los modelos decorativos realizados por Corrado Giaquinto. En 1814 fue admitido como miembro de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y un par de años más tarde se convirtió en el director de Pintura de la misma. Desde 1823 permaneció vinculado al Museo Real de Pintura y Escultura como director artístico; previamente había colaborado en la selección de obras que habrían de conformar el citado museo. En el Prado existe un retrato de Vicente López pintado por su hijo Bernardo hacia 1847, que nos revela el rostro de un hombre de mirada inteligente e inquisitiva.

El retrato de Isabel II niña, nacida en el Palacio Real de Madrid en 1830, fue pintado según el museo hacia 1835 y es un retrato de aparato de la que habrá de ser reina de España entre 1833 y 1868, año en el que tuvo que exiliarse en París, ciudad en la que falleció en 1904. Hija de Fernando VII y de su cuarta esposa, María Cristina de Borbón-Dos

Sicilias, el mismo año de su nacimiento el rey promulga, ante el temor de no tener sucesión masculina, la llamada Pragmática Sanción que anulaba la Ley Sálica vigente hasta entonces en España. Dos años después, los reyes tuvieron otra hija a la que llamaron Luisa Fernanda. El 20 de junio de 1833 juró como princesa heredera en la iglesia de San Jerónimo el Real, como hacían habitualmente los Príncipes de Asturias, y ascendió al trono después de la muerte de su padre acaecida ese mismo año, siendo su madre, María Cristina, regente del reino hasta 1840. Entre ese año y 1843, el regente sería el general Baldomero Espartero.

Las Cortes consideraron necesario adelantar entonces la mayoría de edad de Isabel a los catorce años y dos días después juró la Constitución. Contrajo matrimonio con su primo Francisco de Asís de Borbón en 1846, a la vez que su hermana Luisa Fernanda, que se casó con Antonio de Orleans, duque de Montpensier. Durante su reinado se inauguraron los primeros ferrocarriles españoles, el de Barcelona-Mataró y después el de Madrid-Aranjuez; comenzó la industrialización del país; empezaron los movimientos de las colonias americanas y hubo guerra en África, a la que acudió el general Leopoldo O'Donnell. Como reina, hizo frente a la revolución de 1868, la Gloriosa, y tuvo que exiliarse en París, donde encontró amparo en el emperador Napoleón III y la emperatriz Eugenia de Montijo. En París, en 1870, abdicó en su hijo, el futuro Alfonso XII.

La reina niña está representada en pie, de cuerpo entero, con traje de blonda con mangas cortas abullonadas. Lleva en el pelo, muy tirante, una diadema de diamantes, al cuello un collar de perlas, brazaletes con camafeos en ambos brazos; el derecho se posa sobre la corona y el cetro, depositados sobre un cojín de terciopelo rojo, que reposa sobre un soporte en el que se ve el escudo real y en la mano izquierda lleva unos guantes. Está situada de pie, ante el trono cubierto con un manto de armiño, que permite ver la cabeza de un león de bronce, símbolo de poder; en el respaldo hay un relieve con la representación de una figura femenina sentada, que es una alegoría de la monarquía, y está enmarcada por una orla de flores. En el fondo, a la izquierda, a través de un ventanal, se ve una arquitectura palaciega y, a la derecha, se cierra la composición con un cortinaje recogido, en tonos verdes y dorados.

Vicente López pintó en numerosas ocasiones retratos de la reina, creando modelos oficiales muy repetidos, utilizando en muchos de ellos el modelo de trono de esta obra e incluso algunos accesorios aquí

representados. Esta pintura ingresó en el Museo de Arte Moderno procedente del Ministerio de Hacienda en 1931, cuando durante la Segunda República se hicieron retirar y guardar en museos todos los retratos de los reyes españoles que se encontraban en los edificios de la Administración, independientemente de la fecha de su reinado. Este retrato, casi inmediatamente a su recepción, fue enviado en depósito al Tribunal Supremo de Justicia. En 1971, cuando se suprimió el Museo de Arte Moderno y sus fondos crearon la sección del siglo XIX del Museo del Prado, como tantas otras obras de esa procedencia, pasó a formar parte de su colección.

GEBAERT PEEMANS

La victoria de Tito

(último tercio del siglo XVII)
DEPOSITADO EN EL PALACIO DE BUENAVISTA, ACTUALMENTE CUARTEL GENERAL DEL EJÉRCITO, MADRID

EL PALACIO de Buenavista, situado en la madrileña Plaza de Cibeles, fue primero un edificio construido en el siglo XVI que ocupaba la finca madrileña conocida como *El Altillo de Buena Vista*, que fue un regalo del arzobispo de Toledo, Gaspar de Quiroga, a Felipe II, cuando el rey decidió trasladar de forma definitiva la capitalidad a Madrid. Después de pertenecer durante mucho tiempo a la Casa Real, pero deshabitado, se instala en el palacio Isabel de Farnesio, a la muerte de Fernando VI, en 1759. Fallecida esta reina, el palacio fue adquirido en su testamentaría por Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, duque de Alba, quien encargó al arquitecto Ventura Rodríguez un proyecto de reorganización de los jardines que no llegó a realizarse. Fue su nieta Cayetana, decimotercera duquesa de Alba, quien mandó derribar el antiguo palacio para construir otro, influenciado por la arquitectura italiana y francesa, al arquitecto Juan Pedro Arnal, en 1777.

En el palacio vivió la duquesa con su marido, José Álvarez de Toledo y Gonzaga, del que enviudó en 1796. Ella continuó habitándolo hasta 1802, año en que murió de forma repentina y sin herederos. El edificio, deshabitado y desvinculado del patrimonio de los Alba, fue expropiado y regalado a Manuel Godoy, que invirtió en su decoración y acondicionamiento, pero al que nunca se trasladó a vivir. Cuando Godoy perdió todo su poder, el palacio fue nuevamente expropiado, retornando su propiedad a la Casa Real. José Bonaparte lo destinó a

Museo de Pinturas, con idea de instalar allí el Museo Josefino y, años más tarde, siendo rey Fernando VII, se pensó ubicar en el edificio el Museo Real de Pintura y Escultura, que finalmente se instaló en el edificio del Paseo del Prado. El Palacio de Buenavista finalmente fue cedido al estamento militar y, en 1887, se convirtió en la sede del Ministerio de la Guerra. Desde 1981, alberga el Cuartel General del Ejército de Tierra del Ministerio de Defensa.

Este tapiz, realizado en lana y seda, fue elaborado por Gebaert Peemans en Bruselas, cuya firma «G. PEEMANS», aparece en el anverso, en el ángulo inferior derecho; pertenece a una serie de tapices en los que se narra la *Historia de Tito y Vespasiano*. Poco se conoce de la vida del tejedor, documentada entre 1665 y 1693, salvo que dirigía un taller en Lovaina y que en 1665 trabajaba en Bruselas en un importante taller junto a catorce tejedores, que utilizaban seis telares diferentes y que poco a poco fue en aumento. Se conocen más series de tapices realizadas en este taller, todos relacionadas con la historia de la Roma clásica.

El tapiz depositado en el Cuartel General del Ejército en 2012, después de una laboriosa restauración, representa *La victoria de Tito*, un episodio de la primera guerra judeo-romana, transcurrida entre los años 66 y 73, después de que los judíos se rebelasen y atacaran a la guarnición romana establecida en Jerusalén a quienes se les acusaba del robo del tesoro del templo. Hicieron huir al gobernante romano, Herodes Agripa II, que había gastado grandes sumas de dinero en embellecer la ciudad, y que quitaba y ponía sumos sacerdotes a su libre albedrío. Desde Roma se enviaron tropas para aplacar la rebelión, al mando del entonces general Vespasiano, en el año 67, que llega a Judea acompañado de uno de sus hijos, Tito. Dos años más tarde, Vespasiano es nombrado emperador y deja a su hijo al mando de las tropas, con el encargo de conquistar Jerusalén. Este consigue tomar la ciudad arrasando a la población y destruyendo el segundo templo, del que solo quedó el muro occidental, el conocido como Muro de las Lamentaciones. La última fortaleza que quedaba en manos de los rebeldes, Masada, cayó también en el año 63 y Roma, dando por concluido el episodio de guerra, sustituyó la figura de procurador por la de pretor y estableció la X Legión de forma permanente. La historia de esta primera guerra judeo-romana está basada en los textos del historiador judío Flavio Josefo, que en ese momento preciso no se encontraba en Judea.

El tapiz, que ingresó en el Museo del Prado procedente del legado de Pedro Fernández Durán en 1931, representa la toma de una ciudad por el ejército romano. A la izquierda de la composición vemos a Tito a caballo como vencedor, vestido con armadura y coronado de laurel, y detrás de él hay algunos soldados a caballo. En el resto de la composición se ve cómo los romanos atacan el perímetro de la muralla, armados y con escaleras, mientras que los habitantes de la ciudad se defienden del ataque. A la izquierda, se representa la ciudad, en la que destacan algunos edificios, como templos y una pirámide. Toda la escena está rodeada por una amplia cenefa o bordura, compuesta por multitud de flores, frutas, jarrones, espadas, antorchas y un largo etcétera de plantas y objetos, interpretados todos con el lenguaje del

pleno Barroco. En el centro de la parte inferior, se puede ver la doble B, que alude a que se ha realizado en Bruselas, la capital del Brabante flamenco. Otros paños de esta serie se encuentran en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, en el Art Institute de Chicago y en una colección privada de Lausana, en Suiza. Se ha pensado que la serie fue diseñada por el pintor Charles Poerson, discípulo de Simon Vouet, por su similitud con algunas de sus obras, pero no hay ninguna seguridad en esta atribución.

ÍNDICE DE OBRAS

HISTORIAS cartujanas (1626 – 1632), Vicente Carducho. Conjunto de 54 óleos sobre lienzo; 337 × 298 cm. Depositados en la Cartuja de Santa María del Paular, Rascafría, Madrid.

Los cuatro elementos: Agua, Tierra, Fuego y Aire (finales del siglo XVII), anónimo madrileño. 4 óleos sobre lienzo; 245 × 106 cm y 196,5 × 78 cm (*El Aire*). Depositados en la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Madrid.

Una huelga de obreros en Vizcaya (1891), Vicente Cutanda y Toraya. Óleo sobre lienzo; 275 × 550 cm. Museo del Prado, Madrid.

La muerte de Lucano (1887), José Garnelo y Alda. Óleo sobre lienzo; 293 × 495,5 cm. Depositado en el Museo Garnelo de Montilla, Córdoba.

Nerón y Séneca (1903), Eduardo Barrón. Grupo escultórico en escayola policromada; 210 × 205 × 120 cm. Depositado en el Museo de Zamora.

El descubrimiento de la púrpura (1636 – 1638), Teodoor van Tulden. Óleo sobre lienzo; 190 × 211 cm. Depositado en el Museo de Bellas Artes de A Coruña.

La Sagrada Familia (1631 – 1632), Pedro Pablo Rubens. Óleo sobre tabla; 35 × 23 cm. Depositado en el Museo Municipal de San Telmo, San Sebastián.

La Sagrada Familia con Santa Ana (1595 – 1596), El Greco. Óleo sobre lienzo; 108,5 × 70 cm. Depositado en la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

Posición probable del globo antes del diluvio (1890), Francisco Díaz Carreño. Óleo sobre lienzo; 148 × 98 cm. Depositado en el Museo de Pontevedra.

Inmaculada Concepción (1675 − 1680), Francisco Rizi. Óleo sobre lienzo; 211 × 376 cm. Depositado en el Museo de Cádiz.

Reposición de Colón (1880), Francisco Jover y Casanova. Óleo sobre lienzo; 328 × 496 cm. Depositado en el Museo de Bellas Artes Gravina, Alicante.

Primer desembarco de Cristóbal Colón en América (1860), Dióscoro Teófilo de la Puebla y Tolín. Óleo sobre lienzo; 330 × 545 cm. Depositado en el Ayuntamiento de A Coruña.

La heroína de Peralada (1863), Antonio Caba y Casamitjana. Óleo sobre lienzo; 225 × 189 cm. Depositado en el Museo de la Villa de Peralada.

La leyenda del Rey Monje o *La campana de Huesca* (1880), José Casado del Alisal. Óleo sobre lienzo; 356 × 474 cm. Depositado en el Ayuntamiento de Huesca.

La batalla de Almansa (1709), Bonaventura Ligli y Filippo Pallotta. Óleo sobre lienzo; 161 × 390 cm. Depositado en el Palacio de Benicarló de Valencia, sede de las Cortes Valencianas.

El Descendimiento de la Cruz (siglo XVI), anónimo español, copia de Rogier van der Weyden. Óleo sobre tabla; 200 × 263 cm. Depositado en la Capilla Real de Granada.

Crucifixión y Piedad (1569), Diego de Urbina. Temple de cola sobre sarga; 230 × 325 cm. Depositado en el monasterio de Santa María del Parral, Segovia.

Flagelación y Adoración de los Reyes Magos (1569), Diego de Urbina. Temple de cola sobre sarga; 230 × 325 cm. Depositado en el monasterio de Santa María del Parral, Segovia.

Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime I, el Conquistador (1884), Fernando Richart Montesinos. Óleo sobre lienzo; 390 × 665 cm. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Castellón.

Mariana Pineda despidiéndose de las beatas de Santa María Egipciaca (1862), Isidoro Santos Lozano Sirgo. Óleo sobre lienzo; 282 × 365 cm. Depositado en el Ayuntamiento de Granada.

Magdalena penitente (1664), Pedro de Mena. Talla en madera policromada; 165 × 52 × 61 cm; peana, 6 × 51 × 62 cm; crucifijo, 52 × 34 × 8 cm. Depositada en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Mallorca (1907), Eliseo Meifrén i Roig. Óleo sobre lienzo; 201 × 506 cm. Depositado en el Consulado del Mar de Palma de Mallorca, sede del Gobierno Balear.

El Expolio de Cristo (1651), Francisco Rizi. Óleo sobre lienzo; 527 × 352 cm. Depositado en la catedral de Nuestra Señora de La Almudena, Madrid.

Circo Máximo de Roma (1638), Viviano Codazzi y Domenico Gargiulo. Óleo sobre lienzo; 218 × 352 cm. Depositado en la embajada de España en Bruselas.

Carlos IV, sedente (1816 − 1817), Ramón Barba. Mármol; 80 × 160 × 130 cm. Depositada en Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid.

María Luisa de Parma, sedente (1816 − 1817), José Álvarez Cubero. Mármol; 140 × 75 × 80 cm. Depositada en Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez, Madrid.

Perseo y Andrómeda (1668), Luca Giordano. Óleo sobre lienzo; 223 × 107 cm. Depositado en la Universidad de Barcelona.

*Cristo camino del Calvario (*1754), Corrado Giaquinto. Óleo sobre lienzo; 149 × 97 cm. Depositado en la iglesia de San Ginés, Madrid.

La Flagelación de Cristo (1754), Corrado Giaquinto. Óleo sobre lienzo; 140 × 97 cm. Depositado en la iglesia de San Ginés, Madrid.

Las aguas de Spa (primera mitad del siglo XVII), Jan Wildens. Óleo sobre lienzo; 166 × 194 cm. Depositado en la embajada de España ante la Santa Sede en Roma.

Una autopsia o *Y tenía corazón* (1890), Enrique Simonet Lombardo. Óleo sobre lienzo; 177 × 291 cm. Depositado en el Museo de Málaga.

Fernando III el Santo (1672), Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre lienzo; 56 × 38 cm. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

Virgen con el Niño o *Virgen del lucero* (1645 − 1652), Alonso Cano. Óleo sobre lienzo; 166 × 109,6 cm. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada.

El estanque grande del Buen Retiro (1657), Juan Bautista Martínez del Mazo. Óleo sobre lienzo; 147 × 114 cm. Depositado en el Museo de Historia de Madrid.

*Vista del monasterio de El Escorial (*segunda mitad del siglo XVII), Benito Manuel de Agüero. Óleo sobre lienzo, 55 × 196 cm. Depositado en Patrimonio Nacional con destino al monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Vista de El Campillo (segunda mitad del siglo XVII), Benito Manuel de Agüero. Óleo sobre lienzo; 55 × 198 cm. Depositado en Patrimonio Nacional con destino al monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

El paso del río Jordán con el Arca de la Alianza (hacia 1667), Juan

Montero de Rojas. Óleo sobre lienzo; 112 × 235 cm. Depositado en el Museo de Zamora.

La Anunciación (1603), Juan Pantoja de la Cruz. Óleo sobre lienzo; 227 × 142 cm. Depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, Madrid.

Retrato de Isabel Clara Eugenia (1591 − 1592), anónimo. Óleo sobre lienzo; 194 × 109 cm. Depositado en la embajada de España en París.

Isabel II, niña (1835), Vicente López Portaña. Óleo sobre lienzo; 156 × 108 cm. Depositado en el Tribunal Supremo de Justicia, Madrid.

La victoria de Tito (último tercio del siglo XVII), Gebaert Peemans. Tapiz; 370 × 393 cm. Depositado en el Palacio de Buenavista, actualmente Cuartel General del Ejército, Madrid.

El Prado disperso
Mercedes Orihuela Maeso
© Mercedes Orihuela Maeso, 2023
© Editorial Planeta, S. A., 2023
Espasa es un sello de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diaggonal, 662 – 664
08034 Barcelona
www.planetadelibros.com
www.espasa.es
Diseño de cubierta: Planeta Arte & Diseño
Imagen de cubierta: *La virgen con el niño* o *Virgen del lucero*, Alonso Cano. © Museo Nacional del Prado
Diseño de interiores: María Pitironte
Iconografía: Grupo Planeta
Créditos fotográficos: © Museo Nacional del Prado; © Album; © Joseph Martin / Album; © Joseph Martin / akg-images / Album
ISBN: 9788467070460
Conversión a libro electrónico: Acatia
www.acatia.es